

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL ESTADO DE MORELOS

FACULTAD DE DISEÑO

MAESTRÍA EN IMAGEN, ARTE, CULTURA Y SOCIEDAD

FACULTAD DE
DISEÑO



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL
ESTADO DE MORELOS

IMACS
imagen | arte | cultura | sociedad

**CONSTRUCCIÓN DE DISCURSOS CONTRAHEGEMÓNICOS EN LAS ARTES
ESCÉNICAS: *ACTOS DE VER* EN LA DANZA FOLKLÓRICA MEXICANA**

Tesis para obtener el grado de
Maestra en Imagen, Arte, Cultura y Sociedad

Presenta

Lic. Ana Laura Díaz Leyva

Directora de tesis

Mtra. Lizandra Cedeño Villalba

Codirectora de tesis

Dra. Lorena Noyola Piña

Cuernavaca, Morelos, México. Octubre 2023.

AGRADECIMIENTOS

Agradezco al Consejo Nacional de Humanidades, Ciencias y Tecnologías (CONAHCYT) por el apoyo económico brindado durante la realización de este proyecto.

Mi agradecimiento a la Facultad de Diseño de la Universidad Autónoma del Estado de Morelos por confiar en esta investigación. A docentes, personal administrativo y a la coordinación de la Maestría en Imagen, Arte, Cultura y Sociedad por el apoyo recibido durante el proceso educativo.

Gracias a la Mtra. Lizandra Cedeño Villalba por el acompañamiento y la atenta escucha a todas las inquietudes antropológicas que derivaron de este recorrido, y por encaminar mi proyecto siempre asertivamente. Gracias, Liz, por la disposición para el constante aprendizaje mutuo, donde nuestras vulnerabilidades y experiencias de vida nos conectaron para llevar este proyecto a responder las preguntas más humanas.

Agradezco también a la Dra. Lorena Noyola y a la Dra. Cristina Amescua, por el acercamiento crítico y constructivo para mejorar esta investigación. Al Dr. Víctor Sánchez Reséndiz y al Dr. Alex Castellanos por colaborar en mi comité lector y por sus significativas aportaciones.

A mis maestros, Urbano Bautista y Marcos Astudillo, por sus enseñanzas y porque después tantos años, siguen viviendo la danza conmigo en el escenario y detrás de él.

Gracias a mis amistades por brindarme espacios de desahogo y aprendizajes nuevos, por compartirme su forma de ver el mundo para ampliar el mío.

Cecy Lobato, gracias por construir conmigo ese espacio en el que puedo mirarme desde el mágico espejo de tus ojos.

Gracias a la danza, por ser parte de mí.

DEDICATORIA

A toda mi familia, por recordarme en los momentos menos esperados, pero más oportunos, que creen en mí.

*«Lo que dejo por escrito
no está tallado en granito.
Yo apenas suelto en el viento
presentimientos»*

JORGE DREXLER
Tinta y tiempo

ÍNDICE

| | |
|---|----|
| PRESENTACIÓN..... | 7 |
| INTRODUCCIÓN | 8 |
| CAPÍTULO 1..... | 9 |
| EL TRANSITAR DE LAS ARTES EN EL NACIONALISMO MEXICANO..... | 9 |
| Acercamientos al estudio de la multiculturalidad en México..... | 10 |
| La función de las artes escénicas en el periodo posrevolucionario | 12 |
| Objetivos de la investigación..... | 15 |
| Genealogías del conocimiento sobre danza folklórica mexicana..... | 16 |
| Acercamiento a los procesos educativos en la danza..... | 18 |
| Aproximaciones a la danza desde el nacionalismo y la identidad | 20 |
| CAPÍTULO 2..... | 24 |
| IMAGINARIOS SOCIALES Y CONSTRUCCIÓN DE LA HEGEMONÍA NACIONALISTA..... | 24 |
| La pérdida de legitimidad del Estado mexicano..... | 29 |
| El papel de las artes en la construcción de la hegemonía nacional | 32 |
| Los productos culturales en la nación moderna..... | 34 |
| Danza folklórica mexicana: tradicionalista, indigenista y hegemónica..... | 37 |
| CAPÍTULO 3..... | 39 |
| SOBRE LA DANZA FOLKLÓRICA MEXICANA | 39 |
| El concepto de folklore y lo folklórico..... | 41 |
| ¿Qué entendemos por danza folklórica?..... | 45 |
| Clasificación de estilos, géneros y danzas | 45 |

| | |
|---|-----|
| Historia de la danza folklórica en México..... | 49 |
| Las misiones culturales y el periodo vasconcelista..... | 53 |
| La institucionalización de la danza como parte del proyecto nacionalista | 56 |
| La obra de Amalia Hernández y el ballet folklórico de México..... | 59 |
| CAPÍTULO 4..... | 65 |
| CONTRAHEGEMONÍAS EN LA DANZA FOLKLÓRICA MEXICANA: NUEVAS POSIBILIDADES CREACIÓN E INVESTIGACIÓN..... | 65 |
| Aproximaciones a la danza folklórica desde la cultura visual..... | 74 |
| Cultura visual y flujos culturales | 78 |
| Marco metodológico..... | 79 |
| Observación y la validación de la subjetividad del artista-investigador..... | 80 |
| Operacionalización de variables observables | 83 |
| Marco contextual | 89 |
| Una mirada desde la artista-investigadora..... | 92 |
| Los inicios..... | 93 |
| El grupo de danza infantil “Amatlán”..... | 97 |
| Las danzas y bailes de Morelos | 101 |
| La curiosidad antropológica en la danza..... | 107 |
| CONCLUSIONES..... | 110 |
| Vivir la danza, bailar la vida..... | 110 |
| REFERENCIAS..... | 114 |

PRESENTACIÓN

La danza folklórica fue una herramienta de gran importancia para el proyecto unificador del Estado mexicano, pues lograba atraer a grandes audiencias mediante un espectáculo llamativo, y con esto, difundía una imagen que se consolidó como identidad nacional. La presente tesis busca revisar el proceso de construcción del proyecto de nación en México, y de la construcción de la danza folklórica como herramienta de difusión de lo que se consideraba a inicios del siglo XX como “lo mexicano”. A través de una genealogía de la danza en México, se aborda cómo esta práctica se institucionalizó a partir de reformas educativas, retomando el periodo vasconcelista y la creación de las escuelas nacionales de danza.

La revisión bibliográfica y el análisis teórico fueron sustentados con un trabajo cualitativo de observación en campo y testimonios de primera mano, que fueron vertidos en un ejercicio autoetnográfico, reconociendo así el valor de los saberes adquiridos a través de la experiencia y subjetividad, pues en esta tesis se sostiene que la inmersión cotidiana es un área de producción de conocimiento a tomar en cuenta en el campo académico.

La intención de hacer este recorrido histórico es para entender la función social que tiene la práctica de la danza folklórica en un contexto urbano delimitado, tomando como sujeto de estudio a las agrupaciones independientes de danza folklórica en Cuernavaca, Morelos. Se explorará el papel que tiene la danza folklórica mexicana y sus nuevas expresiones en la sociedad mexicana contemporánea. Con este trabajo, se enfatiza en el gran potencial que tiene la danza folklórica mexicana como práctica cultural y social para reconfigurar la identidad nacional en sus ejecutantes.

INTRODUCCIÓN

Estudiar la danza folklórica mexicana desde una aproximación antropológica y un enfoque transdisciplinar no es una inquietud que tenga origen en un objetivo academicista y profesionalizante. Es un interés personal que tiene una historia y un camino de 20 años de práctica artística con agrupaciones de danza folklórica. Esta investigación se guía por cuestionamientos personales a través de años de experiencias y aprendizajes tanto en la academia, siendo la formación en antropología social lo que propició una reorganización cognitiva y un posicionamiento crítico respecto a las prácticas artísticas, entre ellas la danza. Actualmente, y con las herramientas teórico-epistemológicas obtenidas en la Maestría en Imagen, Arte, Cultura y Sociedad, es posible (re)conocer el fenómeno de la danza folklórica mexicana con un enfoque transdisciplinario.

Considerando siempre esta postura para la producción de conocimiento, se habla del proceso de construcción del proyecto de nación en México, y de la construcción de la danza folklórica como herramienta de difusión de lo que se consideraba a inicios del siglo XX como “lo mexicano” y posteriormente, se abordará cómo esta práctica se institucionalizó a partir de reformas educativas, por lo que se retoma el periodo vasconcelista y la creación de las escuelas nacionales de danza.

La intención de hacer este recorrido histórico es para entender la función social que tiene la práctica de la danza folklórica a en un contexto micro, haciendo una delimitación territorial en el estado de Morelos, pues es el espacio donde se han tenido las mayores inmersiones en el campo dancístico. De este modo, se puede identificar cómo se ha transformado esta práctica a lo largo de aproximadamente cien años, y de qué manera ésta, a su vez, ha adquirido un gran potencial como práctica cultural y social para reconfigurar la identidad nacional en sus ejecutantes.

CAPÍTULO 1

EL TRANSITAR DE LAS ARTES EN EL NACIONALISMO MEXICANO

La globalización es un proceso que indiscutiblemente ha generado cambios en nuestra forma de movernos en el mundo. Es un fantasma más que traspasa fronteras culturales y modifica también nuestra forma de ver, pensar, vivir, de ser sujetos sociales. Para comprender la época histórica contemporánea resulta indispensable tomar en cuenta el juego dialéctico que se establece entre la globalización y los procesos identitarios. (Béjar y Rosales, 2005, p. 20)

Uno de los efectos de este fenómeno es el creciente desvanecimiento de los límites entre naciones, y con este—al menos en el caso de México—, un debilitamiento del nacionalismo, un principio político que, con la ayuda de ciertos factores (tales como la idea de nación, estado, territorio y cultura), puede lograr la cohesión de grandes grupos sociales, de modo que en torno a proyectos políticos o a movimientos militares, se transforma en el centro de discusión ante las tendencias globalizantes en el mundo.

Durante el siglo XX en México, después de la Revolución Mexicana, surgió la necesidad de construir un proyecto de nación que unificara a las culturas que habitaban el territorio nacional y de esta manera, conseguir la soberanía del Estado. En esta época, la exaltación del nacionalismo se consolidó y difundió en muchas de las esferas sociales, incluyendo la académica y la artística.

Expresiones artísticas como el teatro y el cine, la música, la danza y la literatura, significaron para el estado nacionalista una nueva manera de hacer visibles a los invisibles, ya que proliferaba la afirmación de que únicamente a través de la conformación de una cultura nacional se garantizaba el desarrollo funcional de un pueblo.

Acercamientos al estudio de la multiculturalidad en México

Desde su fundación, a partir de la influencia de la escuela norteamericana de Franz Boas representada en México por Manuel Gamio, la teoría antropológica mexicana se desarrolló y consolidó como una disciplina que mostraba interés en la repercusión que tenían los antecedentes socio-históricos del país para la conformación de una identidad homogénea a nivel nacional.

La mención de la antropología mexicana y su influencia en el indigenismo se considera relevante para el problema que planteamos, ya que es a partir de ella que el Estado legitima las acciones con las que decide aproximarse a la diversidad cultural existente en el México posrevolucionario. Destacamos la obra de Manuel Gamio (1883-1960), antropólogo, arqueólogo indigenista como parte de las bases de lo que se pensó como un proyecto de integración nacional.

De acuerdo con datos del INEGI (1996), para inicios del siglo XX, el territorio de la República Mexicana contaba con 15.6 millones de habitantes, de los cuales 10.8 millones vivían en localidades rurales y tan solo 4.3 en poblaciones urbanas. De estos datos, cabe destacar que el Distrito Federal tenía una población de 720 mil habitantes. Según el censo oficial de 1910, había casi dos millones de hablantes de lenguas indígenas. Resulta entonces de crucial importancia que se resalte el componente rural mayoritario en el país, así como el trabajo agrícola como principal actividad económica, que incluso en esta época, sigue siendo un indicador de desigualdad social.

Los datos revisados en líneas anteriores sirven como un referente de por qué en la época se buscaba crear una estrategia y herramientas para la unificación de la población del territorio nacional. Sin embargo, hay que hacer hincapié en que los datos demográficos que se levantaban mediante encuestas no arrojan un resultado que deba considerarse completamente apegado a la realidad,

dadas las limitantes de la estadística a inicios del siglo veinte. Aun así, son un referente para la forma en que se percibía la realidad social para el Estado, y fueron un factor también para definir las necesidades primordiales para la construcción de la homogeneidad social, que facilitarían las gestiones gubernamentales para las décadas posteriores en las que se pronosticaba la soberanía nacional.

Para explicar la influencia de la antropología en toda la ideología indigenista y del mestizaje que sustentó el proyecto nacionalista en México, habrá que hacer un breve recuento de las ideas predominantes en la antropología norteamericana, liderada en la época por Franz Boas, quien abanderaba la corriente del relativismo cultural, una propuesta que buscaba entender a los grupos humanos aproximándose a ellos considerando sus rasgos culturales y contexto histórico-geográfico para su estudio, de forma que los antropólogos se alejaran de los prejuicios y la idea de “raza” que legitimaban la superioridad occidental.

En su libro *Forjando Patria*, publicado en 1916, Gamio retoma muchas de las ideas de Franz Boas y del relativismo cultural, anclándolo a la realidad mexicana, diversa y multicultural. En su obra propone la unificación nacional, resaltando las profundas diferencias de idioma y cultura en la población como un problema a resolver. Gamio decía que esta integración suponía la conformación de una nueva patria, que incorporara al indio y los rasgos culturales que recordaban al pasado prehispánico, pero que tomara también rasgos de la cultura europea que era representada por la elite intelectual minoritaria del centro de México. En resumen, sugería la idea de una fusión de razas, y entonces, a través de este mestizaje se forjaría una nueva raza que sería el componente principal de una nación fuerte.

Esta idea de la fusión de razas se venía persiguiendo desde el periodo porfirista a finales del siglo XIX, como el caso de Justo Sierra, un intelectual que, influenciado por la corriente positivista europea, sostenía una unión de la sociedad indígena con los europeos a través de, por un lado, un “cruzamiento” en términos biológicos, y por otro lado, a través de la educación. (Sierra, 2009)

Los planteamientos de Sierra muy probablemente también tuvieron un papel importante para el posicionamiento de Manuel Gamio respecto al tema que nos concierne, ya que, durante el porfiriato, participó en el diseño del modelo educativo y los programas de estudios de la Escuela Nacional Preparatoria, lugar donde Gamio cursó su formación inicial. (Sierra, 2009)

La forma en que comenzó a evidenciarse la influencia de Forjando Patria para el indigenismo en México, se puede reconocer de alguna forma, cuando personajes como Alvaro Obregon consideraron a la obra de Gamio como un estudio científico, al que se le daba un peso importante para la validación del problema que la élite gobernante presentaba. De alguna forma, puede considerarse a Forjando Patria como el libro que necesitaba el gobierno mexicano para legitimar su actuar respecto a la diversidad cultural, justificando todo borramiento y desplazamiento de lo que querían que reflejara su idea hegemónica “lo mexicano”. |

La función de las artes escénicas en el periodo posrevolucionario

A partir de diversas reflexiones provenientes de los estudios antropológicos, a su vez influenciados por ideas europeas, después de la revolución mexicana se impulsó la idea de unificar a quienes habitaban del territorio mexicano mediante políticas que involucraban, entre muchos otros factores, el consumo de creaciones artísticas inspiradas en prácticas de los pueblos originarios.

Entre las expresiones artísticas que se utilizaban para lograr el objetivo de unificar a la población del país, estaba la danza, y en específico, fue la danza folklórica un mecanismo que tuvo un papel de gran importancia en este proyecto unificador, ya que lograba atraer a grandes audiencias mediante un espectáculo llamativo, y con esto, difundía una idea de lo que era “lo mexicano”.

Representar “lo tradicional” o el conocimiento del pueblo a través de una proyección escénica, implicó trasladar, de igual forma, las estructuras sociales a lo escénico. A través de la danza se reproducen los sistemas normativos en una articulación de música y movimientos que se transforma en espectáculo, ya que: 1) es un arte escénico que se aprecia visual y auditivamente; 2) es realizada ante una audiencia generalmente grande; 3) y que además involucra a muchos participantes, por lo que su impacto llega a un mayor número de personas. Es así como a la teatralización de las danzas y bailes tradicionales se integran también propósitos de difusión del proyecto nacionalista de la época. La manifestación dancística sale del ámbito teatral e inunda la realidad cotidiana de la oficialidad mexicana, a tal grado que se convierte en el baile obligatorio de las escuelas y pasa a ser el baile imprescindible en las fiestas y recepciones diplomáticas. La danza y el baile se ejecutan con una nueva pretensión: la didáctica. La danza escénica, a partir de motivos mexicanos, habría de dar una mayor vitalidad al nacionalismo en ciernes.” (Parga, 2004, pp, 54-55)

Poco a poco, bajo el pretexto del tratamiento estético dado a las danzas indígenas para ser dignas del escenario, por la vía de la academización se convirtieron, en corto tiempo, en “cuadros” o “estampas” regionales que no permitían cambios en su estructura musical ni coreográfica.” (Parga, 2004, p. 149)

Parga (2004) nos dice que “la difusión de los espectáculos “folklóricos”, a partir de “lo mexicano”, entre el público extranjero, fue una actividad constante para la consolidación de las políticas económicas y culturales de los distintos gobiernos.” (Parga, 2004, p. 170)

En este sentido, se debe insistir en que la danza folklórica una vez enmarcada dentro de una política nacionalista se comenzó a difundir dentro y fuera de México como parte de un discurso hegemónico. Amparo Sevilla explica que:

Los procedimientos mediante los cuales las ideas de la clase dominante se han tornado hegemónicas en el capitalismo obedecen a los siguientes elementos:

- a) La existencia de la división social entre el trabajo manual y el intelectual. Las clases subalternas, al estar destinadas a vender su fuerza de trabajo, han estado objetivamente excluidas de la producción intelectual.
- b) La propiedad y control que tiene la clase dominante sobre las instancias de producción y transmisión de significados sociales.
- c) Los servicios que a través de estas instituciones se ofrecen a las distintas clases sociales.
- d) La capacidad de incorporación, a través de una resemantización, de varias expresiones culturales de las clases subalternas. (Sevilla, 1990, pp. 24-25)

El escenario planteado hace referencia a un periodo de tiempo que apenas abarca un siglo de reconfiguraciones de la disciplina artística que actualmente es la danza folklórica, y siendo una práctica cultural que en el presente se sigue ejecutando, responde a fenómenos globales y a su

contexto histórico, geográfico, cultural y económico. Es por ello que se hace énfasis en la importancia que tiene el estudio de las prácticas artísticas y la socialización que surge en su campo, entendiendo este en un sentido bourdiano. Este planteamiento coincide también con la forma en que Lourdes Arizpe aborda las prácticas culturales, cuando menciona que:

El crecimiento exponencial de las telecomunicaciones, los audiovisuales e Internet, características de la nueva globalidad, están creando nuevas homogeneizaciones culturales y, al mismo tiempo, nuevas diversidades. Como reacción ha surgido con gran fuerza una voluntad de recrear la identidad y en México, como en otros países, se hace evidente una gran efervescencia en la creación de nuevos códigos identitarios, sobre todo entre los jóvenes (2011, p. 71)

Con la explicación anterior, es posible entender la pertinencia de estudios que exploren las practicas artísticas y sus transformaciones, por lo que, para la presente investigación se describen a continuación el objetivo general y los objetivos específicos, con los que se busca hacer un aporte al campo académico y artístico mediante los estudios visuales.

Objetivos de la investigación

Analizar qué relación existe entre socialización de imaginarios en los espacios de creación de la danza folklórica mexicana y la posibilidad de construir narrativas contrahegemónicas de la estética nacionalista de la danza

Objetivos específicos

- Detallar la historia de la danza folklórica en México y su papel dentro de las políticas integracionistas del Estado-nación.

- Explicar cómo la socialización en torno a la práctica de la danza folklórica genera posibilidades de reconfigurar la identidad nacional en sus ejecutantes.
- Identificar cómo esta reconfiguración crea posibilidades de construir narrativas que desafían la hegemonía nacionalista a partir de la práctica de la danza en la actualidad y conocer el papel que juega en los espacios donde se reproduce.

Genealogías del conocimiento sobre danza folklórica mexicana

La construcción del conocimiento sobre la danza folklórica es un aspecto imprescindible en esta investigación, ya que durante el proceso de revisión bibliográfica se identificó un patrón importante de abordajes desde las vivencias femeninas, y al posicionar este proyecto con una perspectiva transdisciplinar, pensar en la danza folklórica mexicana, la identidad nacional, el nacionalismo, con el análisis de la práctica educativa y la formación dancística, los símbolos nacionalistas, así como estudios históricos sobre la profesionalización e institucionalización del campo dancístico durante el siglo XX, tiene una relevancia primordial si se busca abrir un nuevo campo de conocimiento en el estudio de las artes.

Con el fin de posicionar el conocimiento actual sobre la danza folklórica mexicana, se realizó una revisión de las investigaciones previas en cuatro categorías generales: historia de la danza en México, procesos educativos, institucionalización y, finalmente, nacionalismo e identidad.

Entre las obras bibliográficas que se revisaron en esta investigación para la construcción histórica de la danza folklórica mexicana han sido realizadas por Roxana Ramos (2009) y Margarita Tortajada (2006). Al menos dos de estas obras son publicadas con ayuda del Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de la Danza (CENIDI) "José Limón" en conjunto

con el Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA), el Centro Nacional de las Artes (CENART) y el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (CONACULTA). Solo en el caso de Ramos (2009) hubo un financiamiento por el Fondo Nacional para la Cultura y las Artes (FONCA). Dentro de los hallazgos también se consideran relevantes las tesis de maestría de Claudia Carbajal (2015) y Karina Bata (2018).

En *Una mirada a la formación dancística mexicana (CA.1919-1945)*, Roxana Ramos (2009) privilegia la perspectiva histórica. La autora hace una documentación histórica y nos explica elementos importantes para comprender la modernización de las artes en México en general, particularmente de la danza académica, en la primera mitad del siglo XX.

Margarita Tortajada Quiroz (2006), quien ya es un referente clave en el campo de la investigación dancística en México, nos brinda un estudio exhaustivo y verdaderamente extenso de un periodo de casi 20 años de la conformación del campo dancístico en *Danza y poder II. Las transformaciones del campo dancístico mexicano: profesionalización, apertura y diversificación (1963-1980)*. Su obra contiene una documentación detallada de los procesos de transformación y las influencias que tuvo este proceso de conformación, retomando también su interrelación con el poder, debido a que la autora sostiene atinadamente que la danza ha sido influida directamente por las políticas gubernamentales

En la tesis de maestría en historia titulada *El nacionalismo en transición. La institucionalización de la danza de concierto en México. Debates ideológicos, artísticos y vínculos políticos* de Claudia Carbajal (2015), es posible analizar su estudio sobre el quehacer dancístico, buscando conocer el proceso que llevó a conformar al gremio dancístico profesional en México a través de fuentes bibliográficas y hemerográficas.

En *La institucionalización de la danza en la ciudad de México. Entre el arte y el nacionalismo (1920-1947)* Karina Bata (2018) hace una investigación desde la disciplina histórica, destacando su inmersión en la práctica de la danza como iniciativa para realizar este trabajo. Se propone identificar y analizar los elementos que permitieron la consolidación de la danza folklórica mexicana, estableciendo relaciones políticas, económicas y sociales para crear un panorama que ayude al conocimiento de la actividad dancística en la Ciudad de México. Su trabajo es un aporte significativo que agrupa y analiza distintas fuentes, lo que se considera un gran mérito dentro del campo de la investigación histórica sobre la danza y su consolidación, interrelacionando este proceso con el proyecto nacionalista posrevolucionario.

Es de destacar que en esta selección de obras que abordan la disciplina dancística cronológicamente, se ha pensado en el carácter efímero del espectáculo de danza folklórica como una barrera para la investigación histórica; sin embargo, se considera importante la consulta de dichas fuentes para enriquecer el ejercicio transdisciplinar de esta investigación.

Acercamiento a los procesos educativos en la danza

Entre las obras seleccionadas para construir un marco que permita englobar el trabajo de investigación realizado en cuanto a la experiencia formativa, la enseñanza de la danza y los procesos educativos está el trabajo de Ferreiro (2005), y las tesis de Martínez (2007) y Saldaña (2010).

Alejandra Ferreiro (2005), hace una investigación de corte antropológico en *Escenarios rituales, Una aproximación antropológica a la práctica educativa dancística profesional*. En su obra propone estrategias para estudiar la práctica educativa dancística profesional y el trabajo etnográfico. La autora utiliza el concepto de *ritual* de Victor Turner, para analizar las experiencias

de seis maestros de danza con al menos quince años de experiencia en la formación de intérpretes; esto le permite identificar, a través de sus experiencias educativas y metodológicas, las acciones ritualizadas que estos maestros generan para lograr la eficacia educativa. Este texto puede aportar significativamente el aspecto metodológico a esta investigación, ya que permite ver cómo una perspectiva antropológica y los conceptos construidos desde esta disciplina pueden ser una herramienta para construir instrumentos de recopilación de datos. En el caso de Ferreiro está orientado a los maestros de danza, sin embargo, da una idea de cómo abordar el tema desde los ejecutantes.

El trabajo realizado por María Claudia Martínez (2007) es abordado desde la pedagogía. En *Bailar y enseñar danza folklórica: el maestro y el nacionalismo en México*, hace una investigación en la que parte de su experiencia docente en educación primaria. Al aplicar una metodología que incluyó entrevistas grupales, reconoce cómo la identidad del docente de primaria está permeada por la noción de nacionalismo, y esos dos elementos en conjunto, se vinculan con la enseñanza de la danza folklórica. Esto lo hace visible, cuando identifica los matices diferenciales entre los docentes de primaria que pertenecen a un grupo de danza folklórica, ya que esto se expresa en la construcción de su identidad como maestros. Con ayuda del concepto de imaginario social de Castoriadis, reconoce a la práctica y la enseñanza de la danza como un proceso de producción de sentido, que instituye y crea un nuevo orden social.

Finalmente, en la investigación realizada por María del Carmen Saldaña (2010), la pedagoga se apoya de la teoría de la Acción Social de Bourdieu y de la Pedagogía Crítica para construir *El campo de la enseñanza de la danza: El caso de la Escuela Nacional de Danza Folklórica del INBA*, con una delimitación temporal de 1931 a 2007, considerando cuatro eventos coyunturales que explican mejor el fenómeno. La autora considera al maestro de danza folklórica como el actor

central de la investigación, y considera que su capital cultural y simbólico (siguiendo también con la perspectiva sociológica de Bourdieu) juega un papel importante para definir su posición en el campo. Este trabajo, además de ser enriquecedor para el estudio de la danza, termina con una pregunta que justamente es parte de los cuestionamientos que atañen a esta investigación: ¿Cuál es el devenir del campo de la enseñanza de la danza en el siglo XXI, con una sociedad en crisis económica, política y cultural?

Como se puede notar, estas obras han enfocado sus análisis en la experiencia de los maestros de danza, por lo que su aporte para esta investigación se puede considerar en el ámbito metodológico, pues permiten conocer la aplicación de técnicas de recopilación de información que contribuyan a lograr los objetivos planteados; sin embargo, se considera que el enfoque transdisciplinar que sostiene este proyecto, puede tomar en cuenta las perspectivas de la pedagogía y la antropología, como fue el caso de las fuentes revisadas.

Aproximaciones a la danza desde el nacionalismo y la identidad

Dentro de las obras a revisar para un acercamiento a la danza folklórica desde las categorías de análisis que resultan eje de esta investigación, se destacan los libros de Amparo Sevilla (1990), Pablo Parga (2004) y el compilado de Olga Nájera-Ramírez (2009), que abordan a la danza folklórica analizándola desde el nacionalismo y la identidad. También se consideran importantes la tesis de maestría de Sureya Hernández (2012), la tesina de Ana Morales y Ana Sandoval (2014) y como fuente más reciente, la tesis de licenciatura de Andrea Ruiz (2018).

La antropóloga social Amparo Sevilla (1990), adentra a su investigación con un enfoque marxista problematizando y cuestionando la creación y reproducción de las danzas en México. Su trabajo en *Danza, cultura y clases sociales* es un estudio de las danzas y bailes tradicionales de lo que ella denomina las clases subalternas, haciendo referencia a las comunidades de donde son originales las expresiones dancísticas que se trasladaron a un escenario como parte del proyecto nacionalista en México, les llama culturas subalternas debido a que son “el resultado de una subordinación económica e ideológico-política.” (p. 27). Sevilla habla de mecanismos de apropiación y destrucción de dichas prácticas culturales para convertirlas en símbolos nacionales, de forma que se transforman en mercancía con el mismo propósito.

Esta obra pretende generar polémica en torno a la práctica dancística, a través un análisis del conflicto que se presenta en la construcción de la hegemonía burguesa. Retoma el concepto de hegemonía de Gramsci para explicar cómo la clase dominante se vuelve hegemónica, definiéndola como la cultura que “impone el sello a las demás debido a su mayor disposición de recursos materiales, políticos e intelectuales; esta se constituye como marco de referencia general para la mayoría de la sociedad.” (p. 25), mediante la apropiación de prácticas de las culturas subalternas.

Sin duda, es un trabajo que logra dicho cometido, y es importante resaltar su importancia dentro de los estudios en torno a la danza, ya que se considera necesario generar un cuestionamiento que enriquezca los nuevos acercamientos a una práctica en constante cambio.

El libro de Pablo Parga (2004), *Cuerpo vestido de nación. Danza folclórica y nacionalismo mexicano (1921-1939)*, aborda los primeros cincuenta años del siglo XX en los que el discurso político y económico de México utilizaba conceptos folklorizantes y nacionalistas. Esta obra se ubica en el quehacer de las danzas populares estudiadas, manipuladas y recreadas por ciertos

sectores oficiales durante los años posrevolucionarios con el fin de convertirlas en un recurso identitario nacional. El trabajo de Parga, al igual que el de Sevilla, hace hincapié en la transformación de las prácticas tradicionales, utilizando también el concepto de cultura hegemónica y poniendo en discusión el término de *folklore* para sustituirlo por tradición. Consideramos a Pablo Parga una fuente importante y que puede dar más pistas sobre los diálogos transdisciplinarios que se pueden realizar para los análisis de los datos recopilados en esta investigación.

En *Dancing Across Borders: Danzas y bailes mexicanos*, un libro editado por Olga Nájera-Ramírez (2009), se puede explorar la práctica de las danzas y bailes mexicanos en México y Estados Unidos, por lo que se considera a la experiencia migratoria transnacional como un elemento importante para abordar las cuestiones de identidad y autenticidad, además de que permite conocer distintas metodologías para la investigación. Este trabajo colaborativo permite conocer las investigaciones que se están realizando desde otro contexto, por lo que se considera relevante enmarcarlo como parte de las obras que aportan al conocimiento de la práctica dancística.

En la tesis de maestría de Sureya Hernández (2012) que lleva por nombre *Danza y Nacionalismo en México (1931-1956)* presenta un análisis del proceso de profesionalización de la danza mexicana en el siglo XX, considerando un bien explorado contexto histórico, así como la confluencia de otras artes y sus tendencias estéticas e ideológicas. En su investigación permite conocer esta interconexión entre el desarrollo de otras disciplinas dancísticas como el ballet y la danza moderna, que también ven sus inicios dentro de la política cultural posrevolucionaria. Se cree relevante hacer estos diálogos con otras expresiones artísticas, si se quiere hacer un abordaje que considere a las artes desde una visión compleja.

Como las obras presentadas anteriormente, en su tesina de licenciatura, *Símbolos nacionalistas: la danza folklórica como búsqueda de la identidad mexicana*, Ana Morales y Ana Sandoval (2014) elaboran un trabajo de investigación que recorre históricamente la construcción de la disciplina dancística en la época posrevolucionaria,

Las autoras consideran en su investigación “al indio, la china poblana, el charro, la tehuana, las danzas de viejitos y la del venado, los bailes de la sandunga y el jarabe tapatío” como símbolos dancísticos identitarios. Se considera que su trabajo es significativo debido a la experiencia de ambas como docentes y bailarinas. Vale la pena mencionar también, que su investigación se contextualiza en la Ciudad de México en las delegaciones Gustavo A. Madero, Cuauhtémoc y Tlalpan.

El trabajo académico más reciente que se seleccionó en torno a la danza es la tesis de licenciatura de Andrea Ruiz (2018), quien, desde la psicología, escribe *Identidad nacional mexicana y empatía en bailarines y espectadores de Danza Folklórica Mexicana*. En esta investigación, explora el significado de la identidad nacional mexicana, considerando conceptos como el estado de ánimo para reflejar los matices de éste entre los públicos de danza clásica y de danza folklórica. Mediante instrumentos de evaluación de la empatía en bailarines, espectadores y población en general, muestra como resultado que la danza folklórica mexicana influencia al contenido y a la forma en que las personas dotan de significado a los aspectos que constituyen su identidad nacional, evoca respuestas y estados emocionales, además, explica que los bailarines de danza folklórica mexicana presentan mayor sensibilidad para vivenciar sentimientos negativos o positivos provocados por el sufrimiento o alegría de otros.

CAPÍTULO 2

IMAGINARIOS SOCIALES Y CONSTRUCCIÓN DE LA HEGEMONÍA NACIONALISTA

La nación es un concepto abstracto, incorpóreo, que se puede entender como una “comunidad imaginada” (Anderson, 1991). Esta comunidad es imaginada porque como menciona Anderson, aun los miembros de la nación más pequeña no conocerán jamás a la mayoría de sus compatriotas, no los verán ni oirán siquiera hablar de ellos, pero en la mente de cada uno vive la imagen de su comunión.

Para Anderson, la nación es una forma de comunidad política que se diferencia de otras formas de comunidad, como la familia, porque no se basa en lazos consanguíneos o de parentesco, sino en la idea de compartir una misma cultura e historia. De esta forma, la nación se convierte en una comunidad política más amplia y abstracta, que se extiende más allá de los límites familiares y locales. El Estado tiene un papel central en esa dimensión imaginaria de la nación, pues como Cuevas afirma:

cuentan con los medios para volver hegemónica su visión de mundo. Lograr consenso y legitimación respecto de ella constituye una tarea central del Estado en el siglo XIX, con el fin de impulsar el proyecto económico, social y político de la modernización. Esta tarea debe entenderse como una construcción, en el sentido de que: 1) debe estructurarse coherentemente como discurso; 2) debe institucionalizarse; y 3) debe inculcarse. (Cuevas, 2005, p. 25)

A diferencia de Europa, donde la lengua jugó un papel central en el proceso de consolidación de las naciones, en Latinoamérica se pueden ver tres factores que permitieron crear las condiciones

para su construcción: el pasado colonialista, la presencia del capital mercantil, y el Estado, como sugiere Cuevas (2005):

Existen dos momentos claramente identificables en este proceso de construcción del nacionalismo y la nación en América Latina, a partir de la segunda mitad del siglo XIX. El que se inscribe en el contexto del proyecto de los liberales tradicionales en la segunda mitad del siglo XIX, y el que se edifica en el marco de la reacción frente a la creciente expansión del imperialismo norteamericano sobre América latina a inicios del siglo XX. (Cuevas, 2005, p. 25)

Dentro de los cuestionamientos que guían esta investigación, es importante discutir cómo ha cambiado el nacionalismo mexicano en el contexto de la globalización, haciendo notar que hay un debate abierto acerca del agotamiento o vigencia de la organización estatal como lo plantean Béjar y Rosales (2005).

Esta tesis parte de la idea de que existe una pérdida de legitimidad del Estado, en tanto éste no garantiza los derechos de los ciudadanos y ha fracasado en su intento de superar las desigualdades, y además a eso se suma el debilitamiento propio del neoliberalismo global. Así que, la idea de comunidad que alguna vez se tuvo sobre la identidad nacional se ve debilitada, y debido al papel de los agentes económicos globales, se han configurado y/o desvanecido las fronteras entre naciones, creando sujetos que sí tienen un sentido de pertenencia al país donde nacieron, pero que interiorizan el nacionalismo de una forma distinta a la que le dio origen, al menos en el caso de México.

Fernando Vizcaino (2004), considera que esta transformación y el declive de la “importancia del nacionalismo, se explica por “al menos tres procesos: la globalización, la democracia y el avance

del multiculturalismo” Vizcaino dice que en la medida en que estos tres factores avanzan, el nacionalismo de Estado —que se opone al nacionalismo de las minorías— pierde peso en la vida política y, a su vez, transforma muchos de sus contenidos.

Se utilizará la definición del autor respecto al nacionalismo para hacer una diferenciación con la identidad nacional. El autor explica que entiende el nacionalismo como:

La exaltación de elementos —políticos, culturales o económicos, raciales, religiosos o históricos, subjetivos o materiales— que constituyen la identidad de un pueblo o nación. Esa exaltación se lleva a cabo en el discurso de las élites que aspiran al poder, u ocupan el poder y a través de los medios de comunicación, la propaganda política, la educación pública y todo aquello que contribuye a imaginar la comunidad y elaborar la memoria colectiva [...] Esta definición distingue, como ya se ha dicho, entre los elementos de la identidad nacional y el nacionalismo, que no es sino la utilización de algunos de esos elementos. La definición asume también que el nacionalismo es un discurso de las élites de una comunidad para justificar un proyecto político y una idea específica del bien común. (Vizcaino, 2004, p. 39-40)

Siguiendo la postura de Vizcaino, y como es sabido desde la historia de las naciones, es la élite gobernante o bien, la que aspira al poder la que puede generar esa exaltación de elementos para constituir una forma de homogeneizar la identidad de un gran grupo de personas. Este mismo planteamiento puede ir de la mano con lo que Castoriadis propone sobre los imaginarios sociales.

Cornelius Castoriadis, filósofo y psicoanalista social griego, desarrolló el concepto de "imaginario social" para explicar cómo las sociedades construyen valores compartidos. Según Castoriadis

(1975), los imaginarios sociales son el resultado de la actividad creativa y simbólica de los individuos y grupos dentro de una sociedad.

En relación con el nacionalismo y la identidad nacional, Castoriadis argumenta que los imaginarios sociales desempeñan un papel fundamental en su formación y mantenimiento. El nacionalismo se basa en la creencia en la existencia de una comunidad imaginada, volviendo a Anderson, es decir, una comunidad construida a través de narrativas, símbolos y mitos compartidos. Estos imaginarios sociales nacionalistas generan un sentido de pertenencia entre los miembros de una nación.

Los imaginarios sociales de Castoriadis se refieren a los significados y valores compartidos que una sociedad construye y mantiene a través de la actividad simbólica y creativa tanto individual como colectivamente. Estos imaginarios se expresan y se transmiten a través de instituciones, que juegan un papel clave en la producción y reproducción de los imaginarios sociales. Con institución se refiere a “normas, valores, lenguaje, herramientas, procedimientos y métodos de hacer frente a las cosas y de hacer cosas, y, desde luego, el individuo mismo, tanto en general como en el tipo y la forma particulares que le da la sociedad considerada” (Castoriadis 2005, p. 67). A manera de interpretación para el caso del proyecto de nación en México, una institución como la que plantea Castoriadis estaría refiriéndose a lo que no es visible pero que regula la forma en que se estructuran las formas de ver el mundo y que también propician las formas de accionar en él. En este orden de ideas, la institución de la que habla el autor, incluso antes de la nación que se intentaba construir en México durante inicios del siglo XX, sería la del *ser mexicano*, o la mexicanidad como un deber ser cargado simbólicamente de lo que a través de diferentes mecanismos el Estado difundió para lograr la soberanía de territorio que se proponía gobernar. Es decir que, la institución es una significación imaginada que regula de forma coercitiva a la sociedad a partir de un conjunto de valores y sistemas de creencias que consta de normas o instituciones para regular las formas de

hacer y ser mexicano, a partir de una fuerza reguladora institucional, constituida como el pasado prehispánico que, en un sentido nostálgico, es inalterable y como mito originario, es uno de los pilares del imaginario social mexicano. Este planteamiento, de alguna forma coincide con lo que Néstor García Canclini apuntó sobre la hibridación de culturas, la indígena y la europea, para crear una cultura popular que se erigiera como la identidad nacional auténtica.

La conclusión a la que se llega con el intercambio de ideas de Castoriadis es que, si bien las instituciones influyen en la forma en que los individuos piensan, sienten y actúan, y moldean la vida social, también están sujetas a cambios y transformaciones a lo largo del tiempo.

Volviendo a Canclini, el nacionalismo mexicano se ha construido a partir de la idea de que la cultura popular es la verdadera expresión de la identidad nacional. De esta forma, el nacionalismo ha utilizado la cultura popular como un medio para fomentar la unidad y la cohesión social en el país, y como un elemento para construir una imagen de México como una nación homogénea y auténtica.

Sin embargo, Canclini sostiene que esta idea de la cultura popular como expresión auténtica de la identidad nacional es problemática, ya que la cultura popular en realidad es una mezcla de elementos locales y globales, que ha sido influenciada por la cultura de otros países. En este sentido, el autor argumenta que la cultura popular en México es una cultura híbrida, que se ha construido a partir de la mezcla de elementos indígenas, europeos y de otras culturas del mundo.

En su obra "Culturas híbridas: estrategias para entrar y salir de la modernidad", García Canclini (1989) sostiene que la identidad nacional en México está en crisis debido a la complejidad de las relaciones culturales y la falta de una identidad clara y homogénea. Canclini también habla de cómo la cultura popular ha sido apropiada y comercializada por la industria cultural, generando

así una nueva forma de cultura popular que él llama "cultura popular masiva". Esta nueva cultura popular, según el autor, se caracteriza por la homogeneización y la estandarización de la cultura, y está dirigida a un público amplio y diverso.

La pérdida de legitimidad del Estado mexicano

A lo largo de varias décadas se ha gestado de una forma compleja y multifactorial un proceso de pérdida de legitimidad del Estado mexicano ante la ciudadanía del país. En este apartado, se exploran algunas de las razones por las cuales la población mexicana ha perdido confianza en las instituciones gubernamentales y cómo esto ha permeado en la percepción y arraigo nacional de los habitantes del país. Asimismo, se identifica la relación de esta pérdida de legitimidad del Estado mexicano, con los fenómenos globales y el impacto que estos tienen en la creación artística, no solo en cuanto a las propuestas de creación y tendencias estéticas, sino a su potencialidad de reescribir discursos que apelen al desafío de las hegemonías discursivas nacionalistas. Para iniciar el apartado, se hace una breve descripción de fenómenos que propician este debilitamiento del Estado como un ente que garantiza el bienestar.

Una de las principales causas de la pérdida de legitimidad del Estado es la corrupción, que es considerado un problema sistémico en México y ha aminorado la confianza de la ciudadanía en las instituciones públicas. La falta de transparencia y la impunidad con la que operan muchos políticos y funcionarios públicos en todo el país, ha generado una sensación de impotencia y frustración en la población, pues se percibe que el Estado no está trabajando para su bienestar. La corrupción también ha afectado la eficacia del Estado, ya que el dinero destinado a programas

sociales y obras públicas muchas veces es desviado hacia los intereses personales de la clase política.

Entre los fenómenos que ha erosionado esta idea colectiva es la inseguridad y la violencia. México ha experimentado un aumento alarmante en la tasa de homicidios, secuestros y extorsiones en los últimos años, lo que ha generado una sensación de inseguridad en gran parte del territorio nacional. En el país existe un gran porcentaje de la población que hace responsable al Estado por no garantizar su seguridad y por la impunidad con la que operan los delincuentes. Además, la guerra contra el narcotráfico que el Estado ha emprendido ha generado una gran cantidad de violaciones a los derechos humanos por parte de los agentes del Estado, lo que ha afectado aún más la confianza de la población en el gobierno.

Otra de las causas de este debilitamiento es la desigualdad social y económica. México es un país con una marcada desigualdad, con grandes brechas entre ricos y pobres. La falta de oportunidades y la exclusión social han generado una profunda frustración en la población, pues parece que el Estado no está trabajando para garantizar un nivel de vida digno para todos los ciudadanos. Este fenómeno ha permeado en la percepción de la población sobre el Estado, ya que predomina la creencia de que las instituciones gubernamentales están diseñadas para beneficiar a las élites económicas y políticas en detrimento de la mayoría de la población.

Finalmente, la crisis de derechos humanos que México ha enfrentado en los últimos años ha afectado seriamente la sostenibilidad de la idea del Estado como garantía del bienestar social. Los casos de desapariciones forzadas, ejecuciones extrajudiciales y torturas cometidas por las mismas instituciones estatales han generado una gran indignación en la población, que percibe que el

Estado no está cumpliendo con su responsabilidad de garantizar el respeto a los derechos de los individuos que conforman a la ciudadanía.

Debilitamiento de la identidad nacional

La identidad nacional es un conjunto de valores, tradiciones, historia y cultura que definen a un país y a su pueblo. En México, la identidad nacional se ha construido a lo largo de siglos de historia y es una parte fundamental de la identidad de la población. Sin embargo, en las últimas décadas, la identidad nacional en México se ha debilitado por diversas razones que responden a diversos fenómenos sociales.

Una de las causas del debilitamiento de la identidad nacional en México es la globalización. La globalización ha traído consigo una serie de cambios culturales y económicos que han afectado la forma en que la población se relaciona con su identidad nacional. La influencia de la cultura extranjera, el aumento de la migración y la globalización económica han generado una mayor exposición de la población a culturas y valores ajenos a los de México, lo que ha afectado la construcción de la identidad nacional.

Otro de los factores que ha debilitado la identidad nacional en México es la pérdida de la historia y las tradiciones. La historia y las tradiciones son elementos fundamentales para la construcción de la identidad nacional, pero en México, la población ha perdido el interés por conocer y preservar la historia y las tradiciones del país. La falta de conocimiento sobre la historia y la cultura del país ha generado una desconexión entre la población y su identidad nacional, lo que ha debilitado la cohesión social.

La desigualdad social y económica también ha afectado la identidad nacional en México. La desigualdad genera un sentimiento de exclusión y falta de pertenencia en la población, lo que

debilita la identidad nacional. En México, la desigualdad económica y social es una de las más altas de la región, lo que ha generado una sensación de desigualdad y exclusión en gran parte de la población, lo que debilita la identidad nacional.

La falta de liderazgo político y social también ha debilitado la identidad nacional en México. Los líderes políticos y sociales tienen un papel fundamental en la construcción de la identidad nacional, pero en México, la falta de liderazgo y la corrupción han generado una pérdida de confianza en las instituciones y en los líderes políticos, lo que ha debilitado la identidad nacional.

La violencia y la inseguridad también han afectado la identidad nacional en México. La violencia y la inseguridad generan un sentimiento de desconfianza y miedo en la población, lo que afecta la construcción de la identidad nacional. En México, la tasa de violencia y criminalidad es una de las más altas de la región, lo que ha generado un sentimiento de inseguridad en la población, lo que debilita la identidad nacional.

En conclusión, el debilitamiento de la identidad nacional en México es un fenómeno complejo y multifactorial que se ha venido gestando durante décadas. La globalización, la pérdida de la historia y las tradiciones, la desigualdad social y económica, la falta de liderazgo político y social y la violencia e inseguridad son algunos de los factores que han debilitado la identidad nacional en México y que han generado una crisis de identidad en el país.

El papel de las artes en la construcción de la hegemonía nacional

Una idea que se desarrolla a lo largo de esta investigación, es que se atribuye al Estado mexicano la inserción de las danzas tradicionales en acciones específicas y situaciones diversas que

transforman su forma y significado social, lo cual, en consecuencia, dio lugar a que surjan expresiones como la danza folklórica.

La danza folklórica es una expresión artística que, tal como en otros países latinoamericanos en búsqueda de consolidar su proyecto de nación, fungió como una herramienta para homogeneizar la identidad de los habitantes del territorio delimitado por el Estado. Se trata de una representación del repertorio de danzas tradicionales de pueblos originarios de México, registradas y catalogadas durante principios del siglo XX.

Dicha representación, además de contar con elementos de los lugares donde se originaron, tienen en común entre ellas la idea de crear una identidad uniforme, que se construye a partir del discurso de una cultura hegemónica. De acuerdo con lo que propone Amparo Sevilla (1990) desde la antropología, “la (cultura) hegemónica es la que impone el sello a las demás debido a su mayor disposición de recursos materiales, políticos e intelectuales; ésta se constituye como marco de referencia general para la mayoría de la sociedad. La cultura de la clase dominante es elaborada, sistemática y políticamente organizada y centralizada.” (Sevilla, 1990, p. 26)

Al hablar de elementos culturales que se difunden bajo un discurso hegemónico, se puede pensar en la danza folklórica como un elemento que se ha vuelto parte de un fenómeno global de intercambio cultural. Para hacer esta aproximación a los problemas que conllevan estos fenómenos globales, se hace referencia al proceso de individualización que se va acrecentando y que Lipovetsky (2010) desglosa a partir de distintas áreas, como la económica.

El sistema económico capitalista no es estable ni está regulado. El capitalismo constantemente busca de qué alimentarse y no solo busca ampliar su mercado, sino que también requiere de buscar nuevos objetos de mercantilización. En este sentido, surge lo que Lipovetsky (fecha) denomina

como hipercultura, y es entendido como un proceso en el que el arte se incorpora al sistema comercial y se empieza a pensar en las producciones artísticas como mercancía, por lo tanto, la cultura se vuelve un sector económico en expansión a través de los flujos mercantiles gracias a las redes y tecnologías de la comunicación.

Este fenómeno, inició un proceso en el que comenzaron a erosionarse las fronteras que distinguen un tipo de arte de otro (distinción comúnmente llamada *alta cultura*), y se empiezan a articular más con el mundo comercial. Este proceso dio lugar a lo que la escuela de Frankfurt denominó las industrias culturales, y por consecuencia, a la cultura de masas.

Los productos culturales en la nación moderna

A raíz del impacto cultural del nazismo y la crisis económica y social de finales de la década de 1920 en Alemania, surge una corriente de pensamiento que busca desarrollar un enfoque crítico para analizar la sociedad en el contexto capitalista. La conformación de un grupo multidisciplinario de intelectuales entre quienes figuran Theodor W. Adorno y Max Horkheimer, permitió que se consolidara la Escuela de Frankfurt, también conocida como la Teoría Crítica.

Las reflexiones hechas desde Frankfurt, tenían dentro de sus temas centrales la relación de la cultura y las artes con la industria y la comercialización. Dichas reflexiones apuntaban a que las obras artísticas están influenciadas por las fuerzas económicas y políticas de la sociedad en que se producen, por lo tanto pueden ser utilizadas como un medio de manipulación de masas. Se argumentaba que la introducción de las artes y la cultura a un sistema de intercambio económico masivo tenía un impacto negativo en la creación, apreciación y consumo de las artes, lo cual también impactaba en la capacidad de las personas de pensar de forma más crítica, que finalmente

traía como consecuencia una menor resistencia a la propaganda y la manipulación. Como resultado de esta masificación del consumo, podía originarse una homogeneización de la sociedad, donde las diferencias culturales se desdibujarían significativamente.

Una obra fundamental de la escuela de Frankfurt que hace referencia al fenómeno que nos concierne es la *Dialéctica del iluminismo* (1944). Este libro de Adorno y Horkheimer, introduce el concepto de industria cultural, que es entendido como una extensión de los productos de la lógica mercantil capitalista, ya que busca generar ganancias a través de la producción de bienes culturales como la música, el cine, la televisión, entre otras, como los espectáculos, en los que podemos clasificar a la danza. De acuerdo con los autores, la industria cultural da origen a la cultura de masas, pues transforma las producciones artísticas en objetos de consumo, de forma que se crea una estandarización y una cultura acrítica y homogénea.

Aunque esta corriente de pensamiento surge en Europa, las teorías y análisis sobre la sociedad capitalista tuvieron un gran impacto en las decisiones políticas de América Latina en la segunda mitad del siglo XX. A pesar de ser diversos los liderazgos políticos de los países latinoamericanos, la escuela de Frankfurt los llevaba en su mayoría a una conclusión importante respecto a la integración de las múltiples culturas a la nación que se intentaba conformar, pues servían como un marco teórico útil para sustentar sus políticas de integración cultural.

Todas estas ideas fueron muy importantes e influyentes en el tratamiento de las artes. Para el caso de México, fueron útiles para generar un replanteamiento de la esfera artística y cultural, ya que permitieron el cuestionamiento respecto a la influencia que el poder político o social tenía sobre las creaciones artísticas, y se apuntaron las reflexiones hacia la función que ahora tenían las artes dentro de la sociedad. A partir de esa reflexión, se le da un valor a la cultura y al arte como un mecanismo que garantizaba la continuidad y preservación del sistema. Esto quiere decir que, en

lugar de pensar en las artes como algo ajeno a la estructura económica, la clase política buscó incluirlas en ella, de forma que pudieran funcionar como un dispositivo que sostuviera la estructura misma. Esta nueva forma de entender los bienes culturales, que convierte las obras de arte en un producto que se difunde a gran escala es insertado en el sistema mercantil, fue una premisa que posicionó a la danza folklórica como un dispositivo del que el Estado mexicano y la clase dominante se sirvió para poner en marcha su proyecto de nación a inicios del siglo XX

Amparo Sevilla, antropóloga social y bailarina, hace un detallado análisis sobre la cultura de masas para referirse a la producción y consumo de danza en la sociedad contemporánea, y cómo esta producción está influenciada por las estructuras sociales y las relaciones de poder. En este sentido, Sevilla entiende la cultura de masas como "el conjunto de prácticas culturales, producidas y difundidas por la industria cultural, destinadas a un amplio público y dirigidas al consumo masivo" (Sevilla, 1990, p. 19). Un fragmento de *Danza, cultura y clases sociales* (1990) en el que define su forma de retomar el concepto y lo aplica al contexto del México posrevolucionario se muestra en la siguiente cita:

“Nos referimos a la cultura de o para las masas, también conocida como cultural del consumo, de la ganancia o como industria cultural cuyas características en síntesis son las siguientes:

1. Es producida por especialistas al servicio de la clase dominante.
2. Se produce para el consumo masivo.
3. Dicha producción asume la forma de mercancía.
4. Es difundida originariamente –no exclusivamente—a través de los medios masivos de comunicación: la radio, la televisión, el cine y la prensa.
5. Sus objetivos son:

- a. Generar hábitos, patrones de conducta, modas y opinión pública en general, acorde con los intereses de la clase dominante.
- b. Difundir la ideología dominante, con el propósito de generar en su entorno el consenso de toda la población.
- c. Generar ganancias a la clase dominante.” (Sevilla, 1990, pp. 33-34)

El análisis que Sevilla hace es de gran ayuda para entender que la danza folklórica como forma de expresión artística también se ve influenciada por estas dinámicas y se convierte en un producto de consumo masivo. Mismo que respondió a los intereses de la élite dominante con la intención de crear la nación, esa construcción política y cultural que requiere el Estado para tener la posibilidad de gobernar a una población tan grande y diversa como la que habitaba el país en el periodo posrevolucionario.

Danza folklórica mexicana: tradicionalista, indigenista y hegemónica

El concepto de hegemonía se originó en el marco teórico de la obra de Antonio Gramsci, un filósofo y político italiano de la primera mitad del siglo XX. Gramsci desarrolló este concepto para describir el proceso por el cual un grupo social, mediante el uso de la cultura y la ideología, consigue imponer su visión del mundo a otras clases y grupos subalternos. Una de las obras más influyentes de Gramsci en el desarrollo de este concepto fue su libro *Los Cuadernos de la Cárcel*, donde propone que la hegemonía cultural tiende a crear un sistema de valores que se convierte en normativo para el conjunto de la sociedad. De Campione (2005), se retoma la forma en la que explica la hegemonía, pues la entiende como:

un fenómeno complejo caracterizado centralmente por la capacidad de un grupo social para articularse, desde una posición de supremacía, con otros grupos sociales, y orientar la

visión del mundo de un conjunto social mucho más amplio que las fronteras estrictas de clase, dando así las condiciones para realizar transformaciones de largo plazo. (Campioni, 2005, p. 15)

Siguiendo los trabajos de Gramsci, Laclau y Mouffe desarrollaron la noción de "hegemonía" como un proceso de construcción y mantenimiento del consenso político y cultural por parte de una clase o grupo dominante. Sin embargo, también destacaron la importancia de la "contrahegemonía" como un desafío a la hegemonía establecida, donde las fuerzas subalternas luchan por construir una alternativa política y cultural.

Si bien en la obra de Gramsci no se nombra una contrahegemonía que sea el opuesto de este fenómeno de apropiación colectiva de una ideología o discurso dominante, sí hace evidente que hay una fuerza social que resiste a dicho fenómeno.

Esta fuerza social puede ser expresada mediante diversos dispositivos, entre los que el arte puede jugar un papel primordial con ayuda de los medios de comunicación. Campione (2005) explica la contrahegemonía como “la generación de una nueva visión del mundo, que genere «iniciativa política» de las clases subalternas, que cambie la «dirección de las fuerzas» que es preciso absorber para realizar un nuevo bloque histórico.” (p. 18)

De acuerdo con la problemática planteada apartados previos respecto a la pérdida de legitimidad del Estado mexicano frente a las necesidades actuales de la ciudadanía del país, podemos hacer una lectura de los aportes de Gramsci que estén mayormente vinculados con la realidad actual de lo que podemos entender como hegemonía a partir de lo que plantean Laclau y Mouffe (2006).

CAPÍTULO 3

SOBRE LA DANZA FOLKLÓRICA MEXICANA

Este capítulo tiene dos objetivos principales para facilitar la introducción a las personas lectoras al estudio de la danza folklórica mexicana. El primero, de carácter explicativo, es el de hacer entendible la forma en la que se logró conceptualizar la danza folklórica mexicana, para lograr una diferenciación entre los diferentes géneros y tipos de expresiones dancísticas de las que se compone. El segundo, es el de reconstruir la historia de la danza folklórica en México como disciplina artística, es decir, a partir de su academización, citando diversas fuentes para lograr un entendimiento integral de los procesos históricos, culturales y sociales que construyeron la forma en la que actualmente se realiza esta práctica.

Para lograr los objetivos de esta investigación y con ello facilitar la comprensión de la propuesta de análisis de esta, es necesario identificar a qué se hace referencia con la disciplina artística abordada. La danza folklórica mexicana, para los fines que busca alcanzar este proceso proyecto, se está definiendo desde un enfoque transdisciplinar. Esto quiere decir que se busca que, a partir de los conocimientos que nos aportan los estudios de cultura visual, algunas referencias desde los estudios del arte, así como también, haciendo algunas aproximaciones desde la corriente decolonial, se pueda crear un concepto integral que permita abordar el objeto de estudio para comprenderlo como un fenómeno complejo, además de que una perspectiva que atraviese diferentes perspectivas disciplinares puede abonar a futuras investigaciones que involucren a prácticas artísticas como la danza folklórica desde aristas y trincheras diversas.

Como menciona Nicolescu (1996), la transdisciplinariedad surge de la necesidad de una transgresión de fronteras entre disciplinas, y valdría la pena aproximarse a ella pensándola como

una forma de enfrentar los desafíos del mundo en el que vivimos, y que nos corresponde comprender en tanto que es nuestro.

Es desafiante, y a su vez inspirador, estudiar desde este enfoque a la danza folklórica como un fenómeno complejo, cambiante y con tantas formas de aproximación. El reto para las y los investigadores transdisciplinarios está en comprendernos, en palabras de Nicolescu, como encausadores de la esperanza. La complejidad de este encauce recae, según la subjetividad que guía este trabajo, en lograr que la amplitud de conocimientos que provienen de distintas disciplinas puedan coincidir y atravesar sus fronteras. Coincidimos con Belausteguigoitia (s/f) cuando explica:

Lo trans no es un inter (entre territorios), sino un “más allá de”. Con lo trans se genera otro territorio. No se pasa una frontera sino que se transgrede. Una frontera se la cruza o atraviesa, se la penetra, tal vez se la transforma, o se la supera. Los contenidos de esos espacios, de esos cuerpos que se atraviesan quedan transgredidos, afectados. Lo trans aplaza o desplaza. Al decir lo trans se cambia la perspectiva del sujeto y su relación con el objeto. Lo trans genera un campo de existencia de algo complejo. Lo trans tiene que ver con la posibilidad de penetrar los límites y transformar los contenidos de estos límites, de poder llegar a superar binarios y opuestos [...] A través de lo trans se puede superar lo localizado, fijo o contenido, [...] mezclando, adulterando o contaminando los contenidos y límites creados por las disciplinas.

La apuesta, en este sentido, es transgredir fronteras de conocimiento, transitar entre saberes y transformar los preceptos existentes para estudiar los fenómenos sociales complejos que conforman nuestra vida social. En pocas palabras, usar la transdisciplina para apelar a la producción de nuevas formas de ver el mundo, entendiendo que nuestro cruce de realidades y la

ruptura de paradigmas, surgen de nuestra subjetividad y esta misma es una amalgama de imaginarios y conceptualizaciones que responden al contexto desde el que situamos nuestra investigación.

El concepto de folklore y lo folklórico

Parte importante en la construcción conceptual para esta investigación está en el término folklore, que pese a tener suficiente bibliografía para su estudio, sigue siendo complicado de conceptualizar según sea su propósito en la delimitación de cada investigación.

El término folklore se compone etimológicamente del inglés “folk” (pueblo o gente) y “lore” (conocimiento tradicional) y se remonta al siglo XIX. Fue en 1846 que William Thoms acuña el término "folk-lore" en una columna publicada en el periódico *Athenaeum*, usando esta palabra compuesta para reemplazar varias otras utilizadas en ese tiempo, incluyendo palabras como “antigüedades populares” o “literatura popular”. A Thoms se le atribuye la invención del término y rápidamente ganó popularidad. Con algunas modificaciones, se volvió un estándar internacional para convertirse en un objeto de estudio en el campo académico (Roper, 2008).

El concepto de folklore ha experimentado una notable evolución a lo largo del tiempo, lo cual ha llevado a una comprensión más amplia y enriquecedora de su estudio en las ciencias sociales. Para mediados del siglo XX, justo en el auge de la danza folklórica mexicana como un elemento que exaltaba la identidad nacional, se comenzaban a hacer algunas reflexiones desde la antropología que contribuyeron a una comprensión más crítica y reflexiva del folklore en relación con la identidad nacional y la cultura popular. Por ejemplo, el trabajo de Richard Dorson (1976) que

acuña el neologismo *fakelore* para referirse a las creaciones que se presentan como si fueran tradicionales, cuando en realidad son elementos culturales inventados.

Muchas de las transformaciones que el concepto de folklore ha tenido desde su origen, se deben a las discusiones que se han generado respecto a su confusión terminológica, pues al tratarse de un saber popular, se considera un elemento cultural, pero siendo también un conocimiento, hay una tendencia a considerar este último término desde el dogma cientificista. (Ortiz, 1994). Estas discusiones han dado origen a variaciones del término, entre ellas la idea de folklorización y el folklorismo, que emergieron desde disciplinas académicas, con el fin de dar respuesta a los fenómenos sociales que involucraban saberes populares en dispositivos que en muchos casos usaron los Estados-nación para sus intereses de cohesión social y soberanía.

El concepto de folklorización surge cuando las tradiciones culturales comenzaron a ser objeto de estudio por parte de investigadores y académicos. Inicialmente, la folklorización tenía como objetivo la preservación y la documentación de las tradiciones populares, pero a medida que avanzaba el tiempo, se transformó en una herramienta para su explotación comercial. Esta evolución se vio influenciada por factores como el turismo, los medios de comunicación y la creciente industria del entretenimiento.

Por otro lado, el folklorismo implica la selección y la adaptación de elementos culturales para que sean más atractivos y accesibles a una audiencia más amplia. Esto puede implicar la simplificación, la estandarización o incluso la distorsión de las tradiciones con el fin de satisfacer las demandas del mercado. Las expresiones culturales tradicionales, como la música, la danza, y las artesanías son transformadas en productos comercializables, perdiendo así su autenticidad y significado original.

Para este caso, es de utilidad la forma en que Pablo Parga utiliza el término, ya que el autor lo adecua a la danza folklórica mexicana a partir de su análisis del nacionalismo reflejado en el cuerpo. Por lo tanto, el autor nos dice que:

El término folklore, y por ende lo folklórico, será utilizado para designar aquellos estudios teóricos, representaciones o recreaciones realizadas por personas o grupos que toman, como base o “inspiración”, prácticas culturales tradicionales que, mediante un proceso de adaptación, las muestran o exhiben en un contexto distinto al original. Son pues, productos culturales resignificados y, por lo tanto, ajenos a la cultural de donde se les ha extraído, perdiendo con ello su intención primigenia (Parga, 2004, p. 27).

En este estudio, y respondiendo también a la categorización que se hizo previamente del objeto de estudio y hacer la distinción entre danzas y bailes tradicionales y folklóricos, se decidió trabajar con las designaciones que hace Parga para entender la categorización a partir de lo escénico.

Según el autor, existen el foco folklórico y la proyección folklórica como dos categorías para diferenciar al tipo de ejecutantes de la danza que vemos. El primero, hace referencia a los ejecutantes de las danzas tradicionales, quienes realizan la danza en un contexto ritual o ceremonial de tipo religioso, o bien, quienes ejecutan un baile con propósitos festivos y con un propósito enfocado al cortejo y creación de alianzas entre grupos. Ambos compartirían el hecho de ser realizados en los contextos donde la danza o el baile fue originado.

El segundo, por su parte, refiere a los grupos con algún tipo de formación académico-artística que, en este caso, serán los ejecutantes de la danza folklórica. De una forma resumida, dice Parga que “la diferencia entre una ejecución dancística tradicional y otro tipo de ejecución será determinada por la teatralización o escenificación, es decir, por la medida en que los danzantes o bailarines

utilicen —o sean utilizados—por los códigos de representación teatral; representación cuyo objetivo está en función de la mirada y atención de un público específico.” (Parga, 2004, p. 27)

Finalmente, esta categorización permite aproximarnos a la danza folklórica mexicana pensándola como una expresión colectiva más cercana al ámbito artístico que a la tradicionalidad, es decir, que se puede pensar como un espectáculo y como una imagen a abordar desde las herramientas teórico-metodológicas planteadas por la transdisciplina y los estudios visuales, ya que:

en el momento en que la danza, como manifestación personal o colectiva, se ejecuta fuera del contexto propio que le da razón de ser (sea de carácter religioso o social) y atiende más a la necesidad de ser vista por otros, entra en el terreno de la teatralidad. A este proceso, que se da en la representación de las danzas tradicionales o populares, es el que se ha denominado *folklorización*, que incluye los procesos de academización, espectacularización y *exhibición* (Parga, 2004, p. 27)

Por lo tanto, de acuerdo con lo que explica Parga, se puede pensar y abordar a la danza folklórica mexicana como una expresión folklorizada, academizada, espectacularizada que tiene elementos que se originan en las danzas tradicionales.

Se entiende la danza folklórica como una expresión artística colectiva, generada y practicada por distintos grupos sociales, que utiliza movimientos del cuerpo, música y vestimenta inspirados en elementos y saberes tradicionales de diferentes regiones del país, donde las y los bailarines escenifican la realidad social para establecer un proceso comunicativo con los espectadores. Como una producción audiovisual viva y efímera, cumple función social específica, determinada por el momento histórico y social en el que se consume y desarrolla.

¿Qué entendemos por danza folklórica?

Como explica Sevilla (1990), “la danza constituye un lenguaje en donde el mensaje se transmite por medio de símbolos elaborados con el movimiento del cuerpo humano” (p. 94). Es importante que en esta investigación se defina el punto de aproximación a la danza folklórica mexicana, identificando sus diferencias y similitudes con otras expresiones artísticas comúnmente asociadas al término como la danza tradicional, la danza autóctona, la danza regional y otras vertientes.

La especificidad de cada danza se puede definir por los siguientes elementos: “es una creación hecha en grupo, su propósito está determinado por el momento histórico en el que se produce, refleja la relación entre el ser humano y la naturaleza, la visión del mundo y de clases a través del movimiento.”

Clasificación de estilos, géneros y danzas

Cuando se habla de danzas y bailes tradicionales, para los propósitos de esta investigación, se hace referencia a las expresiones dancísticas que han conservado su forma, contenido y propósito sin cambios drásticos durante un periodo largo de tiempo. Este apartado consiste en un breve enlistado a manera de catálogo para identificar las diferencias entre las expresiones dancísticas que se practican en todo México, acentuando la importancia del contexto en el que se desarrollan para hacer la distinción entre ellas.

La danza tradicional se distingue por ser efectuada en contextos ceremoniales, regularmente con algún significado religioso. Están estrechamente vinculadas a festividades religiosas, celebraciones comunitarias o eventos específicos. La vestimenta utilizada generalmente tiene un significado simbólico. En su aspecto coreográfico, sigue patrones rígidos y para su realización

generalmente hay una compleja organización social en torno al evento ceremonial al que está ligada. Ejemplos de estas danzas en México son la danza del Venado, los Voladores, la Pluma, la Danza de Diablos (Figura 1) entre otros. Estas danzas se transmiten de generación en generación y tienen una larga historia arraigada en la cultura mexicana. Reflejan la identidad cultural, los valores y las creencias de una comunidad o región en particular. Muchas veces, las danzas tradicionales mexicanas se basan en narrativas o mitos ancestrales, que tienen que ver con la cosmovisión de los pueblos y las creencias en torno a la naturaleza, deidades antiguas o algún acontecimiento histórico que haya sido trascendental para la región.

Figura 1

Danza de los diablos en la Costa Chica de Guerrero, México



Adaptado de *La danza de los diablos, identidad y cohesión comunitaria* por Beatriz Amaro Clemente (<https://ichan.ciesas.edu.mx/la-danza-de-los-diablos-identidad-y-cohesion-comunitaria/>)

Por otro lado se encuentra también el baile tradicional, que se ejecuta en contextos más festivos de las comunidades donde surgen. Está más enfocado en propiciar la relación y creación de alianzas mediante el cortejo. Permite ciertas variaciones coreográficas dado su carácter recreativo, y generalmente se baila en parejas. Ejemplos de este baile pueden ser los huapangos, los jarabes, los sones, por mencionar algunos. Los bailes tradicionales están más enfocados en el carácter lúdico, la música y el entretenimiento. Pueden ser parte de celebraciones festivas, como bodas, fiestas patronales o eventos sociales. Aunque también pueden tener un trasfondo cultural y regional, los bailes tradicionales se centran más en el aspecto recreativo y social, donde la comunidad se reúne para disfrutar y participar en la danza (Figura 2). Los bailes tradicionales mexicanos suelen ser más libres en términos de coreografía y estilo. A menudo involucran movimientos improvisados, interacciones sociales y pasos en pareja. En comparación con las danzas tradicionales, la vestimenta utilizada en los bailes tradicionales puede ser más sencilla y relativamente menos simbólica. Se puede priorizar la comodidad y la practicidad, aunque aún puede haber elementos distintivos que reflejen la cultura local.

Otra distinción que puede hacerse es respecto a las danzas prehispánicas, que están basadas en las antiguas tradiciones indígenas. La práctica de la danza prehispánica busca preservar y celebrar las culturas mesoamericanas. Incluye danzas que honran a los dioses aztecas, mayas y otras civilizaciones antiguas. Entre estas, se encuentra las danzas de concheros, que se realizan principalmente en la zona centro del país. Estas danzas tienen sus raíces en tradiciones indígenas y combinan elementos prehispánicos con influencias cristianas. Los concheros son grupos de danzantes que se visten con trajes coloridos y elaborados, adornados con conchas marinas y plumas, como puede apreciarse en la Figura 3. La danza se realiza en círculos o formaciones geométricas en espacios abiertos, como plazas o atrios de iglesias.

Figura 2

Las Vaquerías yucatecas, baile popular de las celebraciones patronales de la península



Nota: Adaptado de *La vaquería y la jarana peninsular: música, danza y tradición, una forma de resistencia contra la COVID-19* por María L. Rosado Castro, 2021. (<https://www.unesco.org/es/articulos/la-vaqueria-y-la-jarana-peninsular-musica-danza-y-tradicion-una-forma-de-resistencia-contra-la-covid>)

Figura 3

Danzantes concheros frente a la Catedral Metropolitana en Ciudad de México



Nota: Adaptado de *Danza de los concheros, el enigmático baile ritualista que se apropia de nuestras calles* por MXCity, 2016. (<https://mxcity.mx/2016/02/danza-los-concheros-enigmatico-baile-ritualista-se-apropia-nuestras-calles/>)

Historia de la danza folklórica en México

Una vez realizada la revisión bibliográfica y las fuentes históricas, además y teniendo en cuenta el material considerado para la misma, es evidente que las investigaciones realizadas sobre la danza folklórica mexicana y la identidad nacional, si bien son sumamente relevantes y constituyen un aporte al conocimiento desde distintas disciplinas como la psicología, la pedagogía, la antropología y la historia, hacen evidente la importancia de hacer un abordaje teórico desde la transdisciplina, ya que este enfoque, como bien lo resaltan Bugnone et al. (2019):

brinda la posibilidad de pensar el abordaje de las prácticas y objetos artísticos desde un lugar que permita analizar especificidades y particularidades que se encuentran en relación con el lenguaje artístico adoptado, con las técnicas y la materialidad propias del objeto, pero comprendiéndolos en un en tramado de relaciones sociales y en un contexto sociohistórico particular. (p. 406)

La danza ha sido, desde el origen de la humanidad, un medio para generar la cohesión de grupos sociales, es una expresión cultural que ha manifestado la importancia de la colectividad para comprender las formas de vida en sociedad. Para el caso de México, se puede encontrar a partir de la búsqueda en distintas fuentes como las crónicas de frailes en la Nueva España, que la danza ha tenido esta función tejedora de lazos sociales y simbólicos.

Dice Enrique Florescano en Ramos y Cardona (2002) que, durante los años de conquista y colonización, hubo un proceso importante de occidentalización que motivó dos respuestas complejas: por un lado, los pueblos se esforzaron por conservar sus tradiciones, generando mecanismos de resistencia y, por otro, la presión conquistadora les forzó a incorporar esas formas de vida occidentales. Esta interacción tan compleja, dio lugar a que surgieran nuevos estilos de

vida tanto para indígenas como europeos y todas estas transformaciones, han sido expresadas en la música y en la danza. Hasta la fecha, dichas expresiones pueden ser visibles en las fiestas dedicadas a los santos patronos de los pueblos y demás celebraciones y tradiciones cristianas que en un principio regían el calendario de la Nueva España.

Después de la Independencia, surgen dos fenómenos culturales a partir de que la Iglesia deja de monopolizar la producción musical y empiezan a mezclarse las tradiciones musicales y dancísticas europeas (en particular la francesa e italiana), pues estas impactan en la música popular y los bailes de los pueblos de México. Es durante el siglo XIX que se comienza a extender el vals, el bolero, la polca, la redova, los bailes andaluces, el shotish, el cancan, el jarabe, el fandango, el zapateado, la jarana, entre otros estilos heredados de la tradición europea y tienen un papel muy importante en la vida cotidiana y el esparcimiento durante el siglo XIX.

El periodo de tiempo que se va a abordar de forma más detallada es el posterior a esta época, donde se recopilarán los estudios sobre la trayectoria y porvenir de la danza en México durante el siglo XX. Donde tuvo una importancia particular en la vida cultural del país como parte del proyecto nacionalista de la época, en concreto, el periodo de 1920 a 1940 tuvo un papel destacado en el que surgían nuevas expresiones para representar lo que se buscaba que representara “lo mexicano”, y es a partir de la segunda mitad del siglo pasado, que se registra una transformación de la danza como disciplina, ya que se fundan nuevas escuelas e instituciones culturales dentro del sistema educativo nacional. En estos años, la danza logra una proyección internacional y se transforma a partir de esos contactos culturales.

Para iniciar con este recorrido histórico, es importante mencionar que existen registros de expresiones dancísticas con temáticas mexicanistas que si bien no son parte aún de un proyecto

nacionalista, son consideradas un primer intento y un referente para la tendencia hacia la creación de producciones escénicas inspiradas en las danzas tradicionales de México. Tal es el caso de la *Fantasia Mexicana* de Anna Pavlova. En 1919, la bailarina rusa Anna Pavlova durante una gira, presentó en México el espectáculo *Fantasia mexicana*, cuyo número espectacular fue la ejecución del Jarabe tapatío en puntas de ballet clásico (Figura 4). Al ver éste, empresarios y artistas comienzan a incluir en sus programas partes específicas con esta inspiración de trasladar expresiones típicas o regionales, pero siempre mexicanas.

Pablo Parga, considera que la inclusión de las producciones dancísticas de este tipo se da a partir de la política cultural y educativa obregonista, iniciada con las Fiestas del Centenario de la consumación de la Independencia de México y a creación de la Secretaría de Educación Pública en 1921” (Parga, 2004, p. 18). En un contexto más amplio, durante la época, “las actividades de índole cultural en México estaban relacionados con el programa educativo de Vasconcelos. Estas actividades de difusión sistemática habrían de conformar un discurso hegemónico que determinaría —a través de apoyos y recursos estatales— la cultura mexicana. Las danzas y los bailes tradicionales tendrían, en este contexto, que ser ubicados en algún punto del proyecto. Es así como a la teatralización de las danzas y bailes se integran también propósitos de difusión del proyecto nacionalista de la época. La manifestación dancística sale del ámbito teatral e inunda la realidad cotidiana de la oficialidad mexicana, a tal grado que se convierte en el baile obligatorio de las escuelas y pasa a ser el baile imprescindible en las fiestas y recepciones diplomáticas. La danza y el baile se ejecutan con una nueva pretensión: la didáctica. La danza escénica, a partir de motivos mexicanos, habría de dar una mayor vitalidad al nacionalismo en ciernes.” (Parga, 2004, pp. 54-55) Poco a poco, bajo el pretexto del tratamiento estético dado a las danzas indígenas para ser dignas del escenario, por la vía de la academización se convirtieron, en corto tiempo, en

“cuadros” o “estampas” regionales que no permitían cambios en su estructura musical ni coreográfica.” (Parga, 2004, pp. 149)

Figura 4

La bailarina rusa Anna Pavlova vestida de china poblana en puntas. Años de 1920.



Nota: Adaptado de ReaserchGate (https://www.researchgate.net/figure/Anna-Pavlova-vestida-de-china-poblana-con-su-pareja-charra-Anos-de-1920_fig6_351450228)

Las misiones culturales y el periodo vasconcelista

Durante el periodo del presidente Álvaro Obregón (1920-1924) y del presidente Plutarco Elías Calles (1924-1928), se llevó a cabo una iniciativa conocida como las Misiones Culturales. El objetivo principal era proporcionar educación y cultura a las zonas rurales del país, que habían sido históricamente marginadas. En este sentido, las misiones culturales buscaron llevar la educación, la lectura, el arte y la cultura a las zonas más remotas de México.

Según el historiador mexicano Pablo González Casanova, las Misiones Culturales fueron un importante esfuerzo del gobierno para combatir el analfabetismo y la falta de educación en las zonas rurales. González Casanova argumenta que la iniciativa se basó en el modelo de las misiones religiosas, que habían sido utilizadas durante la época colonial para evangelizar a la población indígena. En lugar de utilizar la religión, las Misiones Culturales se enfocaron en llevar la educación y la cultura a las comunidades rurales y remotas. En su libro "Ulises Criollo", Vasconcelos escribió sobre su visión para las Misiones Culturales: "Para llegar a los ranchos más alejados, a los poblados más retirados, a los indios de los montes, había que hacer la educación transportable, portátil, como las misiones religiosas que llevaban a los frailes a los lugares más remotos".

Una de las críticas más comunes a las Misiones Culturales es que se enfocaron demasiado en la educación institucional y no tuvieron en cuenta la educación y las tradiciones culturales de las comunidades rurales. Según el historiador mexicano Enrique Florescano, las Misiones Culturales "eran una idea de educación moderna que no tenía en cuenta las culturas, las lenguas y las tradiciones de los pueblos rurales". Florescano argumenta que las Misiones Culturales estaban más enfocadas en imponer la cultura dominante de la ciudad sobre las culturas y tradiciones de las comunidades rurales. En lugar de fortalecer la identidad y la cultura locales, las Misiones

Culturales "producían un efecto homogeneizador, despojando a las comunidades rurales de sus propias culturas y tradiciones".

El proyecto educativo vasconcelista se llevó a cabo de 1920 a 1930, y tenía por una parte el propósito de rescatar tradiciones, y por otra, la creación de nuevos sujetos sociales acorde al proceso de modernización que pretendía seguir el país. El programa de Misiones Culturales de la época pretendía educar, sensibilizar y mejorar la calidad de vida de las zonas rurales. Este proceso generó una dinámica que enfrentaba a maestros con las poblaciones rurales, lo que finalmente convirtió al maestro en un vocero del discurso hegemónico, pero también en un "portavoz de la cultura popular", promoviendo el registro de danzas, música, juegos y costumbres de las comunidades.

En muchos casos, los maestros rurales de las misiones culturales trabajaron para recopilar información sobre las tradiciones, historias y costumbres de las comunidades en las que enseñaban. Tal es el caso de la labor de Humberto Herrera y J. Jesús Gaona, quienes observaron la danza de Matlanchines (Figura 5), cuya coreografía y música fueron registradas por los citados maestros misioneros en las cuatro huastecas potosinas (Aulestia, 2011). A través de entrevistas y conversaciones con los miembros de la comunidad, los maestros rurales recolectaron información sobre la historia, las ceremonias, la música y la danza de las comunidades indígenas. Además de recopilar esta información de manera oral, los maestros rurales también la registraron por escrito en diarios y cuadernos.

Figura 5

Danzantes de Moctezuma, San Luis Potosí



Adaptado de *Matachines o matlachines: una revisión del constructo* por Sabino Cruz V, 1996.
(<http://www.revistaimagenes.esteticas.unam.mx/matachines-o-matlachines>)

A partir de esa recopilación de los maestros, se fueron creando imágenes de lo “típico” de forma multiétnica, que comenzó a crear estereotipos culturales para representar la cultura nacional, como una carta de presentación con la que México era identificado ante la mirada extranjera.

Parte de ese trabajo monográfico que llevaron a cabo muchos maestros rurales de las misiones culturales incluía textos descriptivos, partituras musicales, dibujos alusivos y notaciones de pasos, figuras, desplazamientos, entre otras representaciones gráficas. (Aulestia, 2011)

Las misiones culturales del periodo vasconcelista en México de son ampliamente reconocidas como una estrategia de promoción y difusión de la cultura y la educación en el país. Sin embargo, al analizar críticamente el papel de estas misiones, se pueden identificar aspectos problemáticos y limitaciones que deben ser considerados.

Es importante destacar que reflejaron una visión paternalista y centralista de la cultura. Aunque la intención era llevar educación a las zonas rurales, la toma de decisiones y la definición de qué era considerado cultura valiosa quedaba en manos de académicos y funcionarios del centro del país. Esto generó una brecha entre los saberes y expresiones culturales de las comunidades locales y las ideas impuestas desde el discurso hegemónico de la mexicanidad, lo que limitó la valoración y promoción de las manifestaciones culturales auténticas y diversas de cada región. Desde un inicio, el trabajo de los maestros rurales tuvo un enfoque predominantemente educativo y propagandístico, más que en la generación de un diálogo genuino y una participación de las comunidades. Además, las misiones culturales vasconcelistas tendieron a enfocarse en la cultura popular y folklórica, dejando de lado otras formas de expresión artística y cultural.

La institucionalización de la danza como parte del proyecto nacionalista

En abril de 1931, es fundada la Escuela de la Plástica Dinámica. Quien lleva la batuta para su fundación y organización es Hipólito Zybin, y se inscribe en la estela nacionalista que dejaron los primeros gobiernos posrevolucionarios; en el acto se observan vestigios de la política educativa que instauró José Vasconcelos durante su gestión en la Secretaría de Educación Pública, cuando creó el Departamento de Bellas Artes (Ferreiro, 2005, pp. 146) Este proyecto pretendía introducir una “plástica dinámica” que permitiera la vinculación de los espectáculos artísticos con el público.

Con esto, se impulsó la formación de profesionales de la danza. Su objetivo era la investigación de las danzas de las variadas regiones del país, formar bailarines profesionales capaces de interpretarlas, enseñarlas y finalmente crear un cuerpo de baile profesional; sin embargo, solo estuvo vigente durante diez meses.

Este proyecto es sustituido por la Escuela de Danza, y en 1937, después de una gran disputa sobre el objetivo de la escuela, y con artistas plásticos y músicos al frente para dirigirla, finalmente Nellie Campobello consigue la dirección de la misma. Con la escuela a su cargo marca un antes y un después en el campo de la danza escénica, porque se hizo valer ante otros gremios. Permitió así que los bailarines profesionales fueran reconocidos para tomar las decisiones que competían a sus campos de acción.

Fue la primera en nacionalizar la formación de su gremio y la escuela tomó fuerza y se consolidó como punta de la danza en la profesionalización de este arte. Un año después, en 1938, el presidente Lázaro Cárdenas del Río le otorgó el título de Escuela Nacional de Danza. Este carácter de institución nacional la facultó oficialmente para formar bailarines profesionales y maestros de danza y la legitimó para organizar todo tipo de debates con respecto a este arte.

La mayoría de los estudios especializados en la danza mexicana le otorgan un mayor peso histórico a partir del año 1940, con la llegada a México de Waldeen y Anna Sokolow, dos bailarinas y coreógrafas norteamericanas que instalan con éxito su sistema de trabajo, convirtiéndose en “pioneras de la danza moderna en México” y pilares de la llamada “época de oro de la danza mexicana”, que se constituyó como uno de los movimientos culturales nacionalistas más importantes de la época. (Parga, 2004). En ese año, Waldeen y Sokolow ofrecieron funciones y dentro de sus obras estrenadas se encontraba *La Coronela*, que causó gran impacto.

Figura 6

La Coronela, obra de Salvador Revueltas, con coreografía de Waldeen



Nota: Adaptado de *Casa del tiempo Vol. 1 Núm. 8 Jun*
(https://www.uam.mx/difusion/casadel tiempo/08_iv_jun_2008/casa_del_tiempo_eIV_num08_54_60.pdf)

La obra de Waldeen era representada por mujeres bailarinas para satirizar al porfirismo por medio de su “sociedad femenina” para denunciar la explotación y rebeldía, para corporizar la lucha revolucionaria (Figura 6). Margarita Tortajada destaca la relevancia de esta creación nacionalista cuando afirma que:

La Coronela abrió un parteaguas en la historia dancística mexicana y permite considerar a Waldeen la iniciadora del movimiento nacionalista en la danza moderna. [...] Fue la primera cristalización de la danza moderna nacionalista mexicana que no solo utilizó una

temática propia y afín al nacionalismo revolucionario, sino un lenguaje moderno que conmovió profundamente a los espectadores y permitió retomar los elementos de la cultura popular para llevarlos a la danza escénica. (Tortajada, 2008, p. 58)

La obra de Amalia Hernández y el ballet folklórico de México

Probablemente, el proyecto de danza folklórica más conocido de México es el de Amalia Hernández, quien es conocida como una de las principales exponentes y creadoras de la danza folklórica contemporánea en México. Según Tortajada (2013), Hernández "se encargó de darle un nuevo impulso a la danza folklórica mexicana y de crear una nueva forma de expresión en el escenario" (p. 21). Como plantea Parga:

Sería en 1952 cuando Amalia Hernández habría de referirse, explícitamente, a las danzas tradicionales mexicanas en la confección de sus coreografías con el ballet "Moderno". A partir de 1959, la compañía de Amalia Hernández presentaría de manera continua sus programas en el teatro del Palacio de Bellas Artes. [...] A través de los años conformaría un estilo propio que, más tarde, habría de autodenominarse como ballet folklórico, estilo que rige, hasta la actualidad, la mayor parte de la producción coreográfica "inspirada" en las danzas y bailes tradicionales." (Parga, 2004, p. 163)

Como creadora, Amalia Hernández hizo un trabajo muy valioso e inteligente en el campo de la danza folklórica, pues su trabajo no solo implicó investigación a partir de la observación en los espacios donde se ejecutaban las danzas y bailes tradicionales que la inspiraron, sino que involucró también una reflexión en un espacio para la creación de una propuesta artística original (Figura 7).

Figura 7

Amalia Hernández crea la estampa “La Revolución” como un homenaje a las soldaderas del movimiento revolucionario de inicios del siglo XX



Nota. Adaptado de Mediateca INAH por Nacho Lopez, 1958.
(https://mediateca.inah.gob.mx/islandora_74/islandora/object/fotografia%3A341321)

Figura 8

Alma Rosa Martínez y Amalia Hernández del Ballet Folclórico de México, retrato



Nota: Adaptado de Mediateca INAH por Simón Flechine “Semo”, 1954
(<http://mediateca.inah.gob.mx/repositorio/islandora/object/fotografia%3A299347>)
D.R Instituto Nacional de Antropología e Historia

Sin embargo, la forma en que este espíritu creativo se materializó tuvo que ver con el capital cultural del que Hernández era poseedora. De acuerdo con Tortajada (2020), desarrolló una gran sensibilidad artística en el seno familiar en diversas disciplinas como la música, la pintura y la danza, además de haber contado con una amplia formación en múltiples géneros dancísticos, dentro de los cuales se encuentra el ballet, la danza española, tap, baile acrobático, por mencionar algunas (Figura 8). Esta diversidad de técnicas y géneros que le acompañaron durante su formación como bailarina influyó en el perfeccionamiento de las herramientas para convertirse en creadora de la trascendental obra que fue el Ballet Folklórico de México.

Figura 9

Gustavo Díaz Ordaz devala la placa inaugural del edificio de la Escuela de Ballet Folklórico de México que dirige la coreógrafa Amalia Hernández



Nota: Adaptado de Mediateca INAH, 1968 (<http://mediateca.inah.gob.mx/repositorio/islandora/object/fotografia%3A436311>)
D.R Instituto Nacional de Antropología e Historia

Además de todas las influencias artísticas que constituyeron la propuesta escénica de Amalia Hernández, su trabajo contó con el apoyo del medio académico, así como artistas y medios de comunicación, pues había confianza en su proyecto por parte de muchas personalidades del arte dancístico, además de que, al contar con la aceptación del público, el prestigio en el medio artístico fue creciendo, lo que le otorgó más espacios de difusión y crecimiento profesional.

En conclusión, el Ballet Folklórico de México fundado por Amalia Hernández jugó un papel muy importante en esta construcción de identidad nacional desde su creación la década de 1950, ya que durante el sexenio en la presidencia, Adolfo López Mateos publicó un decreto el 11 de octubre de 1959 en que establece el Palacio de Bellas Artes como sede oficial del Ballet Folklórico de México, esto con el propósito de preservar el trabajo de Amalia Hernández, al considerarlo una imagen atractiva del México próspero de la época. A partir de esta década, el Ballet Folklórico de México se convierte en uno de principales representantes del Departamento de Turismo, presentando sus creaciones escénicas a nivel internacional, acuñando la imagen de danza folklórica mexicana tanto en el exterior como en el interior del país. Adicional a esto, en 1968 se inaugura la Escuela del Ballet Folklórico de México durante el sexenio del presidente Gustavo Díaz Ordaz, quien fue el encargado de inaugurar el edificio (Figura 9) , diseñado por Agustín Hernández, hermano de Amalia.

El Ballet Folklórico de Amalia Hernández sigue siendo relevante en la actualidad. La compañía ha sido una fuente de inspiración para muchos bailarines y coreógrafos mexicanos, y su trabajo continúa influyendo en la danza y la cultura mexicana. Además, la compañía sigue presentándose en todo el mundo y sigue siendo un embajador importante de la mexicanidad.

Las obras de Hernández han tenido un alcance indiscutible, pues se han convertido para algunas personas en símbolos, ya que a través de su propuesta escénica contribuyó a construir la estética del nacionalismo mexicano (Figura 10), un imaginario que hasta el momento sigue erigiéndose como una institución que regula los modos de hacer y de reconocerse como miembros de un todo más amplio como es la nación.

Figura 10

“Fiesta en Jalisco”, montaje coreográfico del Ballet Folklórico de México de Amalia Hernández en el Palacio de Bellas Artes, CDMX



Nota. Adaptado de Instagram por Jorge Torres Chávez, 2023. (<https://www.instagram.com/p/Cqo670TtAI4/>)

CAPÍTULO 4

CONTRAHEGEMONÍAS EN LA DANZA FOLKLÓRICA MEXICANA: NUEVAS POSIBILIDADES CREACIÓN E INVESTIGACIÓN

Entre las ideas que propiciaron el surgimiento de este proyecto, reside la firme creencia en las posibilidades que tiene la danza folklórica mexicana para representar realidades alternas al discurso nacionalista y hegemónico. Esas posibilidades dependen en gran medida de cómo se aborde la práctica de la danza y de qué forma se aborde su relación con la cultura y la identidad de las comunidades que la practican.

Para continuar con el desarrollo de lo que esta tesis propone, en este apartado se exploran algunas de las propuestas y proyectos artísticos que amplían las posibilidades discursivas en la danza folklórica mexicana; haciendo referencia a los proyectos que surgen a partir de la década de los ochenta, así como a los que en el presente hacen la labor de desafiar la tradicionalidad y apuestan por la libertad creativa en la danza folklórica en México.

Las formas en que han surgido proyectos artísticos que realizan innovaciones en los espectáculos que producen, son, entre muchas otras, desarrollando una reflexión crítica sobre la práctica de la danza folklórica y su relación con la cultura y la identidad de las comunidades que la practican, cuestionando y desafiando los valores impuestos por el discurso nacionalista.

En la década de los ochenta, en 1984, el maestro Pablo Parga utiliza el lenguaje de la danza folklórica para su proceso de experimentación al trabajar con guiones, narrativas y herramientas trasladadas del teatro y otras artes escénicas para crear el *Grupo de Danza Folktemporánea Propuesta* (Figura 11), un proyecto artístico que, en palabras del mismo Parga:

“con audaces montajes escénicos elaborados a partir de elementos de distintas danzas tradicionales mexicanas, el grupo «PROPUESTA» inició un movimiento cuyo propósito fue romper la hegemonía estética del modelo ballet folklórico, apenas mellado por la pretensión didáctico-espectacular de las escuelas de danza oficiales. El grupo apostó a que el teatro es un espacio para la creatividad y que el valor artístico se determina, precisamente, por la no repetición.” (Parga, 2004, p. 173)

El autor es reconocido por sus aportes a la investigación en los procesos de enseñanza de las artes, pero para resaltar la importancia de su labor escénica, el autor describe a *Propuesta* como un trabajo creativo que:

“Más allá de la recuperación de formas escénicas del tiempo ido, impulsó (desde 1985 hasta el año 2000) novedosas formas que se enfrentaron a la concepción escénica de lo denominado, hasta entonces, como *danza folklórica*. La premisa, bajo la cual se desarrolló su trabajo, estuvo regida por la experimentación escénica a partir de elementos dancísticos de origen tradicional, logrando resultados completamente distintos al esquema *ballet folklórico*.” (Parga, 2004, p. 174)

Pablo Parga, quien se ha dedicado por varias décadas a la investigación en torno a la enseñanza de las artes en México, impulsó durante al menos quince años el proyecto antes mencionado. Es pertinente resaltar que a través de iniciativas como *Grupo de Danza Folktemporánea Propuesta*, Parga pudo explorar y desarrollar una metodología de investigación artística a la que se nombra *InvestiCreación*, la cual define como “una propuesta académica para valorar la investigación científica, cuyo objetivo está centrado en la creación o producción artística, pero comunicado en

un texto o documento que explicita los procedimientos investigativos que la hacen posible.”
(Parga, 2018, p. 38)

Si bien para este proyecto no se retoman los principios que plantea la metodología de la *InvestiCreación*, dado que esta es aplicada con la intención de crear una obra artística, se considera a dicho aporte metodológico como una herramienta indispensable para la creación artística, pues, según el proceso por el que este escrito ha transitado, el trabajo de investigación resulta indispensable para la realización de obras artísticas que desafíen los valores impuestos por la cultura dominante, y que también permeen al campo académico científicista.

Figura 11

Grupo de Danza Folktemporánea “Propuesta”



Nota. Adaptado de Facebook: Las rutas del Ocio 19", *El nacional*, febrero 1998.
(<https://www.facebook.com/photo/?fbid=103782627842460&set=pb.100063679563272.-2207520000>)

Otro trabajo que destaca dentro de los proyectos que generan espectáculos distintos a través de diversas disciplinas es el proyecto de la colectiva dirigida por la maestra Paula Herrera, *Danzariega A. C.* Esta es una propuesta artística con un enfoque de escenificación al que denominan *folklore experimental*, y entre sus objetivos está la búsqueda de discursos que trasciendan la representación identitaria y festiva de los pueblos de México. Dicho de otro modo, la obra de *Danzariega* está dedicada a explorar cada uno de los elementos que identifican al lenguaje de la danza folclórica para la creación de obras conceptuales, temáticas o experimentales. La pregunta de la que surge el proyecto de *Danzariega*, es la siguiente, de acuerdo con información de su sitio web:

¿Puede la danza folklórica hablar del México contemporáneo?

En *Danzariega* trabajamos convencidas de la enorme riqueza y posibilidades creativas de la danza folklórica como fenómeno colectivo de cohesión social; como contadora de relatos acerca de quienes somos lxs distintxs mexicanxs desde una dimensión histórica; y también, de manera sustancial, como un lenguaje del cuerpo que puede comunicar.

Con la danza folklórica mexicana como punto de partida y herramienta fundamental, asumimos una búsqueda permanente por transitar caminos propios que permitan dar rienda suelta a la creatividad, dialogando nuestros saberes con otras técnicas corporales, estéticas de la escena, tecnologías teatrales, propuestas musicales, y lo que se acumule, para abordar temáticas sociales de nuestro sentipensar cotidiano. (Danzariega, 2023)

La compañía fundada por Paula Herrera se cimienta en tres pilares fundamentales para la creación: en primer lugar, *la técnica* básica de la danza folklórica, en la que se conservan el zapateado y los vestuarios con telas voluminosas y airosas, entre otros elementos que son parte de la técnica

enseñada en las escuelas de danza. En segundo lugar, está la *dimensión histórica* de la creación, y esta se plantea a partir de la contextualización y representación de la realidad que atraviesa a todas las integrantes de la colectiva, pues se propone llevar al escenario un espectáculo que, si bien puede remitir al pasado histórico, debe responder a la forma en que se habita el México contemporáneo. En tercer lugar, está la *dimensión colectiva*, que hace referencia a que la danza puede conectar con el espectador y representar realidades no solo a partir de la escenificación a través de muchos cuerpos, sino que hay una socialización y una colectividad durante el proceso de creación, y es esto mismo lo que permite converger las interseccionalidades de la forma en que cada una de sus integrantes considera que puede darse a conocer en la colectividad.

En una entrevista realizada por Saavedra (2021), la directora y fundadora de Danzariega, explica que el folklore experimental se guía del discurso, lo que se intenta decir con el espectáculo, pues a partir de esa intención de comunicar, el cuerpo hace una traducción en movimiento. Esta importancia que tiene el discurso para motivar la diversidad de espectáculos y que fomenta la libertad creativa, va de la mano con el propósito de esta investigación, pues, como Herrera lo describe para el caso de la compañía que dirige: “pensamos en el folklore académico como un folklore hegemónico que nos está planteado maneras de ser, de un deber ser, entonces nosotros nos estamos saliendo de ese camino” (p 3)

La relevancia de explorar la aproximación de Danzariega al folklore experimental se debe no solo al resultado visual que una puesta en escena nos demuestra sobre su forma de retomar elementos de la danza folklórica, sino que nos interesa también debido a que su operatividad interna como colectiva también es la que va gestando lo que las y los espectadores reciben en el escenario.

De acuerdo con comunicación personal con algunas integrantes de la colectiva, su gestión de actividades se da de forma horizontal, es decir, sin un organigrama que apele a la jerarquía. Esto se puede ver reflejado en su creación escénica, pues, como Herrera lo menciona, Danzariega se posiciona políticamente como de “abajo y a la izquierda” (Figura 12), lo cual nos da indicios de que la politización de su arte tiene una fuerte conexión con el zapatismo de los últimos años.

Figura 12

Fragmento de InSurgencia, montaje corográfico de Danzariega



Nota. Adaptado de *Sonares* por Alvaro Ros Tor, 2023. (<https://difusionka.com.mx/2019/06/07/sonares>)

Es a partir de la creación de comisiones que se responsabilizan de diferentes áreas, entre las que se encuentran una comisión de tesorería, una de investigación, y una más de difusión, por mencionar algunas. Este tipo de organización requiere de un constante trabajo de socialización y

claridad en que la horizontalidad de su discurso escénico concuerda también con la forma de dividir el trabajo colectivo.

Figura 13

Paula Villaurrutia en escena con Mujer Raíz, montaje coreográfico de su autoría



Nota. Adaptado de Teatro Sergio Magaña, 2023.

<https://www.facebook.com/TeatroSergioMagaña/photos/pcb.3109550855857303/3109550755857313>

Un trabajo más que llama la atención y que sigue la línea de lo que proponemos como contrahegemónico en la danza, es el proyecto unipersonal de Paula Villaurrutia. La bailarina, coreógrafa y maestra propone una nueva mirada a las raíces de la danza desde el presente como un proceso de “desfolklorización”, de forma que pueda ser pensada en los términos escénicos actuales. Poniendo un ejemplo recurrimos a su más reciente puesta en escena titulada *Mujer Raíz*, la cual vuelve tangible esa forma contemporánea de hacer y de ver a la danza folklórica. En este

montaje coreográfico, como puede apreciarse en la Figura 13, Villaurrutia trabaja con distintos lenguajes audiovisuales que dialogan entre sí, tales como fotografías impresas y enmarcadas en el espacio escenográfico, así como proyecciones visuales y voces en *off* que complementan la obra y le dan un tratamiento transdisciplinar a lo que hasta hace poco tiempo pensábamos como un espectáculo que tenía como único vehículo el cuerpo humano.

Respecto a la narrativa, el montaje de *Mujer Raíz* surge con inspiración en el personaje histórico de La Malinche, y a través de su danza rinde un homenaje al linaje materno y lo representa con una adaptación de las mujeres de la época prehispánica hacia a las mujeres contemporáneas a través de tres etapas cruciales de la vida humana, en las cuales, hace un homenaje a todas las mujeres que continúan enfrentando diferentes luchas y sobreponiéndose a las violencias que viven día con día en distintos ámbitos de su vida. Parte importante de que el proyecto de Villaurrutia se haya materializado de la forma en que lo hizo, fue que la obra estuvo producida y pensada por DanzaUNAM. La bailarina y maestra apunta lo siguiente respecto a su proceso de creación:

Cuando me dieron este cometido sobre hacer un unipersonal referente a la malinche, lo primero que hice fue una investigación teórica, documental, me acerqué con historiadores, entrevisté a varios y pregunté a mucha gente su percepción sobre ella, además de hacer un primer miramiento sobre danzas donde ella es un personaje central (quienes nos dedicamos a esto sabemos que la lista es enorme). Ya tenía muchos datos; sin embargo, necesitaba como intérprete algo que me uniera con el personaje de La Malinche, algo "mío" y en ese buscar hacia adentro, comencé a escribir, (aún tengo esa carta que lo inició todo), ¿Qué me unía a ella y su historia? y "de repente", fueron saliendo y hablándome mis mujeres. Por ejemplo, a mi abuelita paterna le mataron a su familia por tierras y ella (siendo una niña como la malinche), tuvo que escapar de su pueblo en Oaxaca y migrar acá a la ciudad.. ese

dolor lo llevó con ella, nunca quiso regresar a su pueblo... ¡Muchas historias salieron a flote!; pero me di cuenta que no solo "mis" mujeres, sino que todas nuestras mujeres guardan historias y que gracias a ellas estamos acá y qué mejor que sanar y hablar de ellas y de Malintzin desde los seres humanos que fueron... Lo más fuerte en este proceso es que en este honrar y agradecer a las mujeres, pues nunca imaginé que al final del proceso mi abuelita materna iba a irse y que iba a terminar poniendo una foto de ella y usando su rebozo y chiquihuite a manera de ofrenda... cosas muy "extrañas" suceden en los procesos de "creación". (Villaurrutia, 2023)

La importancia del proyecto coreográfico de Villaurrutia recae en la materialización de la experiencia vital en una creación escénica que involucre distintas disciplinas para reflejar lo que desde la visión de la autora, es una realidad que desde que el mundo es mundo, las mujeres vivimos enfrentando situaciones de violencia, vulnerabilidad y violación de nuestros derechos. La misma Paula Villaurrutia a través de RRSS, comparte los comentarios de espectadores después de haber presenciado *Mujer Raíz* en el Teatro Sergio Magaña:

Me pasó lo mismo, jamás había entrado un teatro y que sucediera con lo que usted creo fue algo maravilloso, fue un enchinar de piel que jamás voy a olvidar, lo que hizo sin duda fue algo que tocó cada rinconcito de mi ser, incluso los recuerdos se apoderaron de mi mente al ver y pensar en todas las mujeres que han sido mi raíz, salí del teatro emocionada y con los ojos lagrimeantes.... Muchísimas gracias por el arte que crea, mi total y mayor admiración. (Facebook, 2023)

Lo que estos testimonios reflejan es una conexión de emociones que se da a partir de dos miradas: por un lado, la de Paula Villaurrutia al hacer el trabajo introspectivo para crear un montaje

inspirado en las mujeres que le acompañaron a lo largo de su vida, y por el otro, debajo del escenario, donde las y los espectadores al mirar al frente, pudieron ser testigos de la realidad que Villaurrutia manifiesta, y a su vez vuelvan su mirada hacia su propia experiencia vital. Como bien atestigua el comentario siguiente:

Gracias por llevar a la escena aquello que nos duele y de lo que no se habla, por honrar la vida a nuestros ancestros y mujeres, por compartir tu pasión y talento y ser. Con algunas lágrimas y lleno de goce y amor salí hoy del teatro. Gracias, gracias, gracias. (Facebook, 2023)

Cerrando con el acercamiento a las personas lectoras a esta otra forma de hacer arte y montajes coreográficos inspirados en elementos de la danza mexicana, podemos dejar más evidencia de que una profundización no solo en las formas de expresión corporal que la disciplina ha canonizado como propias, que persisten en el imaginario de sus practicantes, sino también en las emociones que permanecen en lo más profundo y que pueden explorarse para llevar al escenario un discurso más potente, con más conexión con la subjetividad de quienes le miran, y mejor posicionado en la forma en que conocemos el mundo. Servirá también, para identificar en las artes nuestra potencialidad para volver nuestro entorno de vida un lugar mejor.

Aproximaciones a la danza folklórica desde la cultura visual

A pesar de que existen diversas aproximaciones a la danza folklórica, como ya se ha revisado en capítulos previos, este trabajo representa un significativo aporte para la creación de conocimiento en las artes escénicas, pues se enmarca dentro de lo que hace algunos años fue planteado desde España, con los estudios de la cultura visual, por lo tanto, la imagen, o lo visual en esta tesis está

pensado según los planteamientos que sugiere el filósofo y crítico de arte José Luis Brea (fecha), quien, dicho sea de paso, también sostiene la premisa mediante la cual se plantea la problemática de esta investigación. Cuando el autor afirma que estamos en un “contexto de creciente debilitación de las grandes máquinas territoriales avaladoras de modelos esencializados de sujeción e identidad (tanto individual como colectiva)” (Brea, p. 18), hace referencia a los límites nacionales, que también suponen una delimitación identitaria en tanto miembros de esa nación, es decir, como ciudadanos; sin embargo, en el actual momento de desarrollo del capitalismo, esta identidad también padece y se debilita.

Brea formula entonces la siguiente pregunta dentro del mismo contexto: “¿qué papel juegan o pueden jugar en él [...] el conjunto de prácticas productoras de representación y simbolicidad desarrollado en el ámbito de lo visual?” (Brea, fecha, p. 20). El autor destaca el potencial de la visualidad para generar efectos creadores de identidad, de socialización e individualización con ayuda de las tecnologías para su difusión, por lo que expresa que está emergiendo “un nuevo ciclo civilizatorio, no *logocéntrico*: un escenario en el que el principio organizador dominante no sería ya más la palabra, sino acaso *lo visual*” (Brea, fecha, p. 20).

Con lo dicho anteriormente, se da más claridad a lo que sugiere Brea desde la cultura visual, y es que nos enfrentamos a un nuevo paradigma, en el que lo visual —dentro de lo cual, podemos insertar a la práctica de la danza folklórica— es un campo de acción para la producción de identidad(es).

Bajo un concepto más específico para lo que refiere a esta investigación, el autor dice que las necesidades de implementar mecanismos de producción de identidad y diferenciación crecen exponencialmente, con lo cual:

El trabajo que al respecto concierne a las prácticas artísticas tiene entonces que ver con la producción de imaginario en las sociedades del trabajo inmaterial. A nivel genérico, ideológico, este se aboca a 1. La implementación de imaginarios alternativos a los dominantes en el proceso de globalización y 2. La aproximación crítica a los mecanismos y modos de producción de representación propios de las industrias culturales y del entretenimiento (Brea, 2008, p. 113).

Los aportes de Brea a los estudios de la cultura visual son bastante significativos para guiar esta investigación, pues, a grandes rasgos, brindan las posibilidades de observar al objeto de estudio, el espectáculo de danza folklórica, como un poderoso dispositivo articulador de elementos de identificación colectiva, y, por tanto, con una creciente responsabilidad como herramienta de agenciamiento a nivel individual y en comunidad.

Con lo dicho anteriormente, se rescata uno de los aportes más significativos para la investigación que se pueden hacer desde los estudios visuales, y se trata de la forma española de explicar la conceptualización del *ver*. El verbo transformado en concepto, abona a nuestra construcción teórica interpretando lo que plantea Brea, y se relaciona con la forma en que a partir de un sentido como la vista, surgen diálogos entre imaginarios individuales cuando se socializan las imágenes de lo que podemos almacenar en nuestra memoria en forma de álbum fotográfico, y este proceso de intercambio percepciones del mundo generaría una imagen nueva con un discurso dialógico proveniente de la transacción inicial de imaginarios. Esto resultaría en una hibridación de realidades, que a su vez, son y construyen sistemas de imaginarios culturales y visuales. Ver, entonces, significaría un hacer (significados) constante, complejo e infinito, a partir de lo que puede ser visto. Esto da pie a pensar en la visión como un acto que responde al condicionamiento cultural políticamente construido como *acto de ver*. Toda forma de poner la mirada sobre algo, y

no sólo por mirar, sino contemplar y percibir imágenes, es un ejercicio que conlleva un poder de construcción de realidad, pues este acto de ver genera no solamente efectos de construcción de imaginarios, sino también de socialización, y estos mismos, van de la mano con nuevos procesos identitarios que ponen en juego las identidades hegemónicas y dominantes dado su carácter de fácil difusión.

Brea apunta a las prácticas artísticas como un espacio de significado cultural a través de la visualidad, sin embargo, comprende su producción de una forma más compleja que a partir de lo esencialmente visual. Es decir, no a través de las imágenes que producen ni del soporte físico que estas imágenes tienen, que, en el caso de la danza folklórica, sería un escenario, un encuadre donde sucede una obra artística. El autor se refiere a una producción constante, que se realiza en un espacio de sensorialidad fenoménica, y que a su vez, está bajo el condicionamiento y la construcción de un enmarcamiento simbólico específico. Esto quiere decir que el trabajo de producción simbólica es mucho más compleja, pues no se da en un campo llano y puro alejado de significación, sino que se trata de un complejo y constante entrelazado de operadores (textuales, mentales, imaginarios, sensoriales, mediáticos, técnicos, burocráticos, institucionales) que también se amalgaman con los intereses de representación que pueden ser de género, clase, diferencia cultural, creencias religiosas, entre otros. (Brea, 2005)

Lo explicado anteriormente resulta uno de los pilares de la forma en la que se está entendiendo al espacio de creación de la danza folklórica mexicana, pues, es importante seguir resaltando que lo que se concibe como objeto de estudio, es aquello que está sucediendo en un entorno en el que la confrontación de signos durante un trabajo de creación en el que dialogan distintas realidades, que crean un complejo entramado simbólico que se materializa en un espectáculo de danza folklórica mexicana. Que, aunque puede parecer un material efímero, está marcado por estos actos de ver,

que siguen sucediendo desde dentro del escenario, mientras las y los bailarines miran y confrontan sus formas de representar su propia realidad a través del cuerpo, y además, sucede uno más en el momento en que lo visual llega al espectador, y genera un acto de ver nuevo, donde está otro entramado de realidades entretejiéndose al mismo tiempo.

Resulta entonces, que un acto de ver es realmente un *hacer* complejo que se construye culturalmente. La mirada en su forma más activa: ver y ser visto, el producir imágenes, mientras percibimos otras (Brea, 2005), y eso mientras sucede una compleja articulación de símbolos. Esto conlleva a un entendimiento del poder de producción de realidad, como una de las bases del acto de ver, pues el efecto de generación de nuevas subjetividades a través de la socialización tiene un importante papel en los procesos de identificación y diferenciación de los sujetos con los imaginarios sociales hegemónicos.

Cultura visual y flujos culturales

Resulta pertinente también utilizar el trabajo de la imaginación para abordar la representación y la construcción de la identidad mexicana a través de la danza folklórica, analizando estas representaciones colectivas como realidades sociales objetivas (Appadurai, 2001).

El trabajo de Appadurai lleva implícita una teoría de la ruptura, que adopta los medios de comunicación y los movimientos migratorios (así como sus interrelaciones) como los dos principales ángulos desde donde ver y problematizar el cambio, y explora los efectos de ambos fenómenos en el trabajo de la imaginación. Para esta investigación, se destaca que los medios de comunicación electrónicos transformaron decisivamente campo de los medios de comunicación

masiva en su conjunto, lo mismo que los medios de expresión y comunicación tradicionales. En palabras del autor:

Los medios electrónicos dan un nuevo giro al ambiente social y cultural dentro del cual lo moderno y lo global suelen presentarse como dos caras de una misma moneda. Aunque siempre cargados de un sentido de la distancia que separa al espectador del evento, estos medios de comunicación, de todos modos, ocasionan la transformación del discurso cotidiano. (Appadurai, 2001, p. 19)

Arjun Appadurai maneja la imaginación como una propiedad colectiva y no tanto como una facultad individual. Se considera que esta forma de abordar la forma en que se transmite y resignifica el discurso de la danza folklórica mexicana puede ser útil, ya que además permite analizar la importancia de la tecnología en la creación de estas representaciones colectivas.

Marco metodológico

La metodología de esta investigación es de corte cualitativo, y se sustenta en dos técnicas para la recolección de datos: la observación de campo y el trabajo autoetnográfico. La técnica de observación fue realizada con diferentes agrupaciones de danza folklórica que realizan sus actividades de práctica en grupo (ensayos) y presentaron espectáculos en Cuernavaca, Morelos.

La segunda herramienta, consiste en un trabajo de escritura retrospectiva, en el que se narraron selectivamente algunos momentos que pueden ser representativos del contexto de bailarinas y bailarines de danza folklórica en Cuernavaca, Morelos. Además, además de un relato de experiencias, se utiliza la literatura de la investigación y también algunos testimonios con maestras y maestros de diferentes agrupaciones que compartieron su experiencia profesionalizante, docente y de práctica, además de que su residencia es en el estado de Morelos.

Observación y la validación de la subjetividad del artista-investigador

Durante los últimos años, se han hecho múltiples reflexiones respecto a la aproximación a entornos artísticos y la construcción de conocimiento a partir de métodos cualitativos como la observación y el trabajo autoetnográfico. Este apartado constituye una parte fundamental de la investigación, pues es aquí donde se logra una comprensión dialógica de lo que teórica y epistemológicamente se ha construido para entender la potencialidad de la danza folklórica mexicana como un espacio de construcción de discursos alternativos al hegemónico. Toda la revisión bibliográfica y las reflexiones que sostienen esta tesis, dialogan con la realidad mostrada a partir del trabajo etnográfico realizado a lo largo de la investigación.

Según Guber (2011) la observación participante es el medio ideal para realizar descubrimientos, para examinar críticamente los conceptos teóricos y para anclarlos en realidades concretas, poniendo en comunicación distintas reflexividades. Tradicionalmente, el objetivo de la observación participante ha sido detectar las situaciones en que se expresan y generan los universos culturales y sociales en su compleja articulación y variedad. La observación participante consiste en dos actividades principales: observar sistemática y controladamente todo lo que acontece en torno del investigador, y participar en una o varias actividades de la población.

Esta técnica implica la participación activa en el entorno que busca ser estudiado y se tiene la intención de obtener una comprensión más profunda de los comportamientos, normas y significados que dan orden a la comunidad o grupo social. El trabajo de observación que se realizó en esta investigación, consistió en una temporalidad que se podría extender a veinte años de inmersión en el entorno estudiado, que es la comunidad que practica danza folklórica mexicana en Cuernavaca, Morelos. La participación en este entorno durante este periodo de tiempo da la

posibilidad a esta tesis, de desarrollar una perspectiva interna y vivencial que revela aspectos de carácter emocional que desde una visión externa podrían pasar desapercibidos.

Además de considerar la observación participante como una técnica de recopilación de datos, este trabajo evidencia la validez de la experiencia de vida y la subjetividad del investigador, pues desde aquí se considera la autoetnografía como una herramienta que sirve para el análisis de grupos sociales desde un espacio de inmersión y tiene amplias posibilidades de generar conocimiento con rigor académico.

Es de suma importancia mencionar que esta sección del trabajo investigativo será narrada en primera persona, tratándose de un ejercicio de introspección y de descripción desde un posicionamiento en el que se percibe una mayor inmersión en los espacios de trabajo.

La forma en que se eligió esta metodología para el abordaje al objeto de estudio, se debe principalmente a la insistente distancia que como investigadora estaba tomando de algo que era tan cotidiano para mí, como son los entornos de la danza folklórica. Después de diversas aproximaciones y revisión de trabajos autoetnográficos, además de la reciente reflexión acerca de que el conocimiento puede construirse de forma transdisciplinar, entendiendo esta como incluyente de la subjetividad de quien investiga, se validó que una etnografía reflexiva podría construir una nueva mirada al fenómeno de la danza folklórica, nutriéndose de múltiples disciplinas, para crear ese nuevo puente de posibilidades de entender nuestro mundo actual.

Es de resaltar, sin embargo, que el proceso durante el que se tomó la decisión de trabajar auto etnográficamente este proyecto fue largo y agotador, pues la inmersión en campo podía tornarse escabrosa en algunos momentos. Es por ello que también, durante este fragmento narrativo de la tesis, se estará abordando también parte del proceso de investigación como un elemento clave para

entender al objeto de estudio, como bien dice Ellis (2010, p. 25) en Ellis, C., Adams, T. y Bochner, A. (2010).

Las etnografías reflexivas documentan las formas en que el mismo investigador cambia, resultado del trabajo de campo. Las etnografías reflexivo-narrativas existen desde el comienzo de la investigación de la biografía del etnógrafo, del estudio de su vida junto al grupo cultural investigado, hasta las memorias etnográficas (Ellis, 2004, p. 50) o “relatos confesionales” (Van Maanen, 1988), donde los esfuerzos de investigación, entre bambalinas, se convierten en el objeto de la investigación (Ellis, 2004).

Al tratarse de un ejercicio narrativo de eventos que se consideran generalizables en el entorno dancístico, el proceso de investigación también involucra una comparación de las experiencias propias con testimonios que fueron recopilados en una etapa de trabajo de campo y observación participante que se describe a continuación:

La observación en campo fue realizada a partir del acercamiento con tres grupos de danza folklórica, dos en Cuernavaca y uno más en Jiutepec, sin embargo, este último es considerado debido a que sus integrantes viven en Cuernavaca, Morelos. En esta etapa de observación en campo se logró un involucramiento en su interacción con los grupos en colectivo, hubo una breve participación en su trabajo artístico, así como la observación de sus dinámicas en espectáculos folklóricos. La etapa de observación participante buscó indagar en cuatro diferentes ejes en las tres agrupaciones con las que se logró la inmersión.

En primer lugar, se buscó comprender la operatividad interna de las agrupaciones de danza folklórica mexicana en Cuernavaca, es decir, identificar si las agrupaciones consideran algún tipo de división del trabajo con el fin de beneficiar colectivamente a los integrantes. En segundo lugar,

hubo un énfasis en entender cómo se constituye la identidad colectiva de los integrantes del grupo, y esto se logró a partir de un análisis del grado de cohesión de las agrupaciones, así como de un acercamiento a las actividades que realizaban fuera de su labor como bailarinas o bailarines. En tercer lugar, hubo un énfasis en reconocer el objetivo que tiene la práctica de la danza a partir del enfoque de la o el maestro, es decir, que se buscó hacer una aproximación a la intención discursiva de la o el maestro hacia la creación coreográfica, para que de esta forma se pudiera reconocer si una organización permeada por la verticalidad. Por último, se hizo un esfuerzo por conocer las posibilidades que tiene la danza folklórica mexicana para construir narrativas contrahegemónicas durante el proceso de montaje coreográfico a partir de la socialización en los espacios de creación.

En la última etapa del proceso investigativo, se realizó el análisis de la información recolectada en los testimonios descritos anteriormente. Los datos cualitativos provenientes de los testimonios fueron analizados según las temáticas abordadas y las categorías analíticas identificadas. El análisis de la información haciendo un acercamiento teórico desde dichas categorías, además del enfoque transdisciplinar permitió obtener una perspectiva más compleja para abordar el fenómeno de la danza folklórica respondiendo a la realidad mexicana contemporánea.

Operacionalización de variables observables

Una forma de tener mejor identificados los objetivos de la investigación a la hora de elaborar los instrumentos de recolección de datos, es estableciendo cómo van a funcionar cada una de las variables y de qué forma éstas afectan o intervienen en el campo a estudiar. Ferrando (1989) nos explica una clasificación común para diferenciar las variables. El autor permite entender la diferencia entre variables dependientes y variables independientes.

- Las variables dependientes son aquellas que toman sus valores de otras variables, por lo cual dependen de ellas.
- Las variables independientes son las que presentan valores y datos que no dependen de otras variables, y su análisis puede hacerse de manera aislada.

En estudios sociológicos se considera un tercer tipo de variable, que es la interviniente, este tercer tipo se considera un intermediario, que puede tener un efecto sobre la variable dependiente.

Al iniciar la investigación, se planteó la identidad como punto de partida para el análisis en torno a las prácticas artísticas, considerando a la experiencia en agrupaciones de danza folklórica mexicana como un factor que interviene en la forma en que la identidad nacional se expresa en contextos comunitarios. Gilberto Giménez (2010) dice que es necesaria una distinción entre identidades individuales y colectivas. Respecto a la primera, el autor dice que:

Puede definirse como un proceso subjetivo (y frecuentemente auto-reflexivo) por el que los sujetos definen su diferencia de otros sujetos (y de su entorno social) mediante la auto-asignación de un repertorio de atributos culturales frecuentemente valorizados y relativamente estables en el tiempo. (2010, p. 4)

Giménez resalta sobre esta definición que implica una doble serie de atributos distintivos:

- 1) atributos de *pertenencia social* que implican la identificación del individuo con diferentes categorías, grupos y colectivos sociales
- 2) atributos *particularizantes* que determinan la unicidad idiosincrásica del sujeto en cuestión.

En cuanto a la identidad nacional se cuenta con los planteamientos de Vizcaíno (2005) al respecto. El autor dice que entiende la identidad nacional como: El conjunto de rasgos culturales destacados de una nación que la caracterizan frente a las demás naciones y a la conciencia que los miembros de la nación tienen de pertenecer a ésta y de ser una nación distinta a las demás. (p. 232)

La exaltación de elementos —políticos, culturales o económicos, raciales, religiosos o históricos, subjetivos o materiales— que constituyen la identidad de un pueblo o nación. Esa exaltación se lleva a cabo en el discurso de las élites que aspiran al poder, u ocupan el poder y a través de los medios de comunicación, la propaganda política, la educación pública y todo aquello que contribuye a imaginar la comunidad y elaborar la memoria

En la Tabla 1 se establece la forma en la que el concepto de identidad se puede operacionalizar, de modo que permite la diferenciación entre identidad nacional, identidad colectiva e individual de acuerdo con las categorizaciones que Gilberto Giménez (2010) propone. Esta diferenciación permite establecer las variables que servirán de ayuda para elaborar adecuadamente los instrumentos que se requieren para obtener la información que resulte más significativa para la investigación colectiva. (Vizcaino, 2004, p. 39)

Tabla 1*Categorización de los rasgos a observar en el trabajo de campo y análisis autoetnográfico*

| IDENTIDAD | |
|----------------------|--|
| Categorías | Variables |
| Identidad individual | 1. Sexo 2. Edad 3. Ocupación 4. Grado de estudios 5. Experiencia en danza folklórica mexicana |
| Identidad colectiva | 6. Lugar de residencia 7. Tiempo de residencia 8. Conocimiento sobre festividades locales 9. Involucramiento con prácticas comunitarias 10. Relación con miembros de la agrupación |
| Identidad nacional | 11. Lugar de nacimiento 12. Conocimiento sobre historia de México 13. Elementos que considera símbolos nacionalistas 14. Definición de danza folklórica 15. Conocimiento sobre diversidad cultural |

Nota. Elaboración propia

Tabla 2*Guía para identificar los actos de ver en los espacios de creación de la danza folklórica*

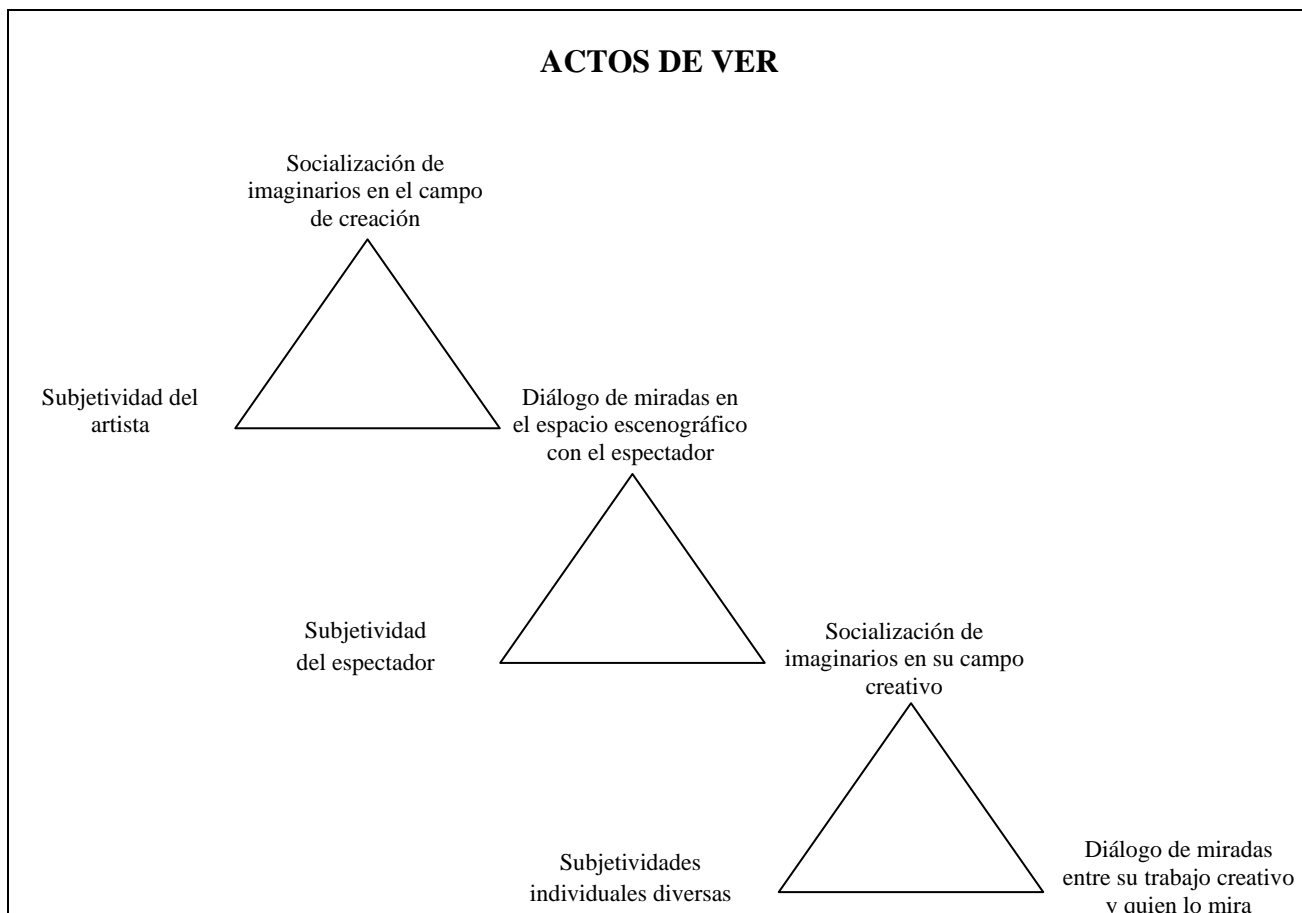
| ACTOS DE VER | |
|--|---|
| Niveles | Variables (entre muchas otras) |
| Subjetividad del artista | <ol style="list-style-type: none"> 1. Género e identidad sexual 2. Edad 3. Posicionamiento político-ideológico 4. Profesionalización en la danza 5. Experiencia en danza folklórica mexicana |
| Socialización de imaginarios en el campo de creación | <ol style="list-style-type: none"> 6. Aportaciones creativas de los integrantes 7. Operatividad interna del grupo 8. Participaciones en actividades extraordinarias 9. Relación con miembros de la agrupación 10. Tiempo de colaboración en el grupo |
| Diálogo de miradas en el espacio escenográfico con el espectador | <ol style="list-style-type: none"> 11. Relación de los espectadores con algún ejecutante en escena 12. Intencionalidad al observar el espectáculo (si asiste con intención o casualmente) 13. Posicionamiento político-ideológico |

Nota. Elaboración propia

El mismo ejercicio que se realizó para el concepto de identidad fue realizado para otras categorías que requerían un análisis cualitativo, pues son observables en el campo de acción de las y los bailarines de danza folklórica mexicana. Siguiendo este orden de ideas y la lógica del análisis

propuesta, se muestra en la Tabla 2 la manera en que el concepto planteado por José Luis Brea desde los estudios de cultura visual puede ser una aproximación viable para comprender los fenómenos sociales en torno a la construcción de actos de ver en la danza folklórica. Este concepto, hay que recordar, hace referencia a cómo la socialización en los espacios de creación artística genera campos de confrontación de realidades, y mediante el ejercicio creativo que involucra un montaje coreográfico en la danza, estas realidades se miran una a la otra para construir una en conjunto que a su vez es observada por otros y otras en su papel de espectadores.

Figura 14



Nota. Elaboración propia

El mismo concepto se puede entender gráficamente como una triangulación de los niveles en los que los actos de ver dialogan y a su vez, se clarifica la forma en que van creciendo exponencialmente, tejiendo redes de confrontaciones de visualidad que van transformando y desafiando, poco a poco, los discursos dominantes. (Figura 14)

Marco contextual

La delimitación geográfica es un elemento imprescindible al momento de construir un trabajo etnográfico. Una descripción del contexto etnográfico es esencial para comprender la cultura y las prácticas de un grupo humano específico. Según Clifford y Marcus (1986), "los lugares y los espacios son constitutivos de las culturas y las identidades" (p. 7). La descripción del espacio geográfico en una etnografía ayuda a comprender cómo la ubicación geográfica influye en las prácticas culturales y las identidades del grupo. Cuando se conectan la memoria histórica, con los datos sociodemográficos de la vida actual, es posible mirar de una forma más compleja a los fenómenos que queremos observar.

Cuernavaca es una ciudad ubicada en el estado de Morelos, en el centro de México. Colinda al norte con el Estado de México y los municipios de Huitzilac y Tepoztlán; al este con los municipios de Tepoztlán, Jiutepec y Emiliano Zapata; al sur con los municipios de Emiliano Zapata, Temixco y Miacatlán; al oeste con el municipio Miacatlán y el Estado de México.

Según el último censo realizado por el Instituto Nacional de Estadística y Geografía (INEGI) en 2020, la ciudad tiene una población de 378,476 habitantes (INEGI, 2020). A continuación, se presentará una descripción detallada de la demografía del municipio con los datos más recientes disponibles.

En cuanto a la distribución de género, la población de Cuernavaca está compuesta por un 47.2% de hombres y un 52.8% de mujeres. En términos de edad, la mediana de edad en hombres es de 32 años, mientras que la de mujeres es de 36. En cuanto a la escolaridad, el 97.6% de la población de 15 años o más es alfabeta, con un promedio de escolaridad de 11.4 años (INEGI, 2020).

De acuerdo con los datos mostrados, la población de Cuernavaca es en su mayoría mestiza y católica, y cuenta con una gran proporción de habitantes en edad laboral. Además, la mayoría de la población trabaja en el sector de los servicios.

Tras la independencia de México en 1821, Cuernavaca se convirtió en un importante centro económico y comercial de la región. La ciudad se especializó en la producción de azúcar y pulque, lo que atrajo a un gran número de trabajadores y comerciantes a la ciudad. A lo largo del siglo XIX, Cuernavaca experimentó un importante crecimiento demográfico, pasando de una población de alrededor de 8,000 habitantes en 1820 a más de 30,000 habitantes en 1895 (INEGI, 2020).

En la década de 1860, Cuernavaca fue escenario de varias batallas entre las fuerzas liberales y conservadoras (López, 2011). A pesar de estos conflictos, la ciudad continuó su crecimiento económico y cultural a lo largo del siglo XIX. En 1885, se inauguró el ferrocarril que conectaba Cuernavaca con la Ciudad de México, lo que permitió un mayor flujo de bienes y personas entre las dos ciudades. También se construyeron importantes obras de infraestructura en la ciudad, como el Teatro Ocampo en 1869 y el Palacio de Cortés en 1887 (Barrón, 2006). A principios del siglo XX, la ciudad de Cuernavaca continuó siendo un importante centro económico de la región, especializado en la producción de azúcar y frutas tropicales. Sin embargo, la ciudad también comenzó a desarrollar una industria turística cada vez más importante, gracias a su clima cálido y atractivos naturales como los jardines de Chapultepec y el Palacio de Cortés.

Durante la Revolución Mexicana, la ciudad fue escenario de importantes batallas y enfrentamientos entre las fuerzas revolucionarias y las fuerzas del gobierno. En 1914, el líder revolucionario Emiliano Zapata estableció su cuartel general en la ciudad, y desde allí dirigió importantes operaciones militares contra el gobierno (López, 2011). Acercándose a la mitad del siglo XX, Cuernavaca experimentó un importante crecimiento demográfico, pasando de alrededor de 40,000 habitantes en 1921 a más de 80,000 habitantes en 1940 (INEGI, 2020). Este crecimiento estuvo impulsado en parte por la llegada de un gran número de trabajadores a la ciudad, atraídos por la construcción de importantes obras de infraestructura como la presa de Ahuehuetzingo y el aeropuerto Mariano Matamoros (Barrón, 2006). Pasado medio siglo, Cuernavaca experimentó un importante auge cultural y artístico, gracias a la llegada de artistas e intelectuales de todo el mundo que se establecieron en la ciudad. Entre los más destacados se encuentran el poeta Octavio Paz y el arquitecto Luis Barragán, quien diseñó varias casas y edificios en la ciudad (Barrón, 2006).

En los años 2000, la población de la zona se enfrentó a desafíos como el aumento de la violencia y la inseguridad en todo el país. A pesar de esto, la ciudad continuó su crecimiento y desarrollo, con la construcción de nuevas infraestructuras como el centro comercial Galerías Cuernavaca, entre otros (INEGI, 2020).

Desde los años 2000 hasta la actualidad, Cuernavaca ha continuado experimentando cambios significativos en su economía, su demografía y su cultura. Estos cambios han sido influenciados por una variedad de factores, incluyendo la globalización, la migración y la inseguridad en todo México. La presencia de cárteles de drogas y el aumento de los índices de criminalidad afectaron la economía y la vida cotidiana de los habitantes de la ciudad. Esto ha llevado a un aumento en la percepción de inseguridad en la ciudad y a una disminución en la actividad turística (Maldonado, 2019).

Cuernavaca tiene una rica historia que se ha preservado a través de una variedad de medios, desde la arquitectura y los monumentos hasta los museos y espacios culturales. La memoria histórica de la ciudad es un recordatorio de su pasado y una guía para su futuro. Como dijo el historiador francés Marc Bloch, "la historia es la ciencia del hombre en el tiempo". Al estudiar la historia de la ciudad de Cuernavaca, podemos entender cómo ha evolucionado y cómo puede seguir evolucionando en el futuro.

Una mirada desde la artista-investigadora

La narración que se está por leer está sustentada en observaciones hechas en diferentes momentos de la experiencia de vida en espacios dedicados a la práctica de la danza, y a su vez, ayudan a responder a los objetivos de la investigación, y sustentados en la propuesta epistemológica explicada en capítulos anteriores.

En un sentido metodológico, se presenta una descripción etnográfica de los espacios de socialización en torno a la práctica de la danza folklórica mexicana. Dicho ejercicio fue realizado dos entornos que estarán dialogando durante toda la narrativa, pues al ser un trabajo autoetnográfico, describe elementos que, a lo largo de dos décadas de experiencias en la práctica de la danza folklórica mexicana, han sido parte importante de la construcción de la mirada con la que se aborda el fenómeno de estudio. Del mismo modo, la escritura incluye momentos de descripción de las observaciones realizadas con una agrupación de bailarinas y bailarines, que fueron parte de la etapa de trabajo en campo. Esta parte de la investigación describe los espacios de socialización donde se construyen las imágenes y discursos que se llevan a escena, siendo el producto final que reciben las y los espectadores de la danza folklórica.

Los inicios

Mi primer acercamiento a la danza fue desde muy pequeña –como la mayoría de la población mexicana que se puede reconocer como ciudadana de este país–, dado el sistema educativo vasconcelista, que fue descrito en este proyecto de investigación. Esto sucedió cuando tenía siete años, iniciando apenas con mi educación básica. Este primer contacto con la danza como un espacio de producción artística, se dio porque busqué hacer una presentación frente a mi grupo de segundo grado, pues se acercaba el Festival del Día del Niño.

En ese entonces, cerca del año de 1999, en la escuela donde estudiaba, se solían hacer convivios en cada grupo, así que decidí pedirle a mi maestra que para la fecha del convivio, me dejara presentar un baile, aunque a mis siete años, no tenía idea de qué quería hacer, ni cómo hacerlo.

Invité a dos compañeras más para ser parte del montaje, invitándolas a ensayar en casa de mi abuela. Al no saber qué íbamos a bailar, le pedí a mi abuela que me prestara algo de música que pudiera servirme. Ella me dio un cassette con música veracruzana y me dejó usar el radio y la sala de su casa para ensayar con mis amigas. Cuando reproduje la música, no entendía todo el cúmulo de sonidos, pero lo único que yo buscaba, era encontrar una similitud a las canciones de “los bailables de la escuela”. Sin saber el nombre, el Tilingo Lingo, un son veracruzano tradicional popular cuyo origen se remonta a inicios del siglo XX, y que ha sido interpretada por diversos grupos y artistas son jarocho a lo largo de los años, y su origen se remonta a la tradición oral y popular de la región, y que hasta la actualidad sigue siendo presentado en múltiples festivales escolares en todo México.

Dos tardes de ensayo en casa de mis abuelos después, nos paramos frente a todo el grupo para interpretar el son veracruzano del que no sabíamos nada, mas que lo que habíamos visto en televisión o probablemente en algún festival escolar.

El simple hecho de guardar en mi memoria esta experiencia, me da un indicio de lo que me acercó a esta investigación. ¿Por qué una niña de seis años tuvo la intención de montar un espectáculo – de las dimensiones que sea– sin tener nociones de lo que dichas expresiones artísticas requieren a nivel técnico? No hubo cuestionamientos en ese entonces. Solo hubo intenciones de bailar en colectividad.

Yo ya había visto a mi hermano mayor participar en festivales escolares en los que bailaba con el resto de sus compañeros y compañeras de grupo, y veía cómo mi familia se emocionaba por ir a ver su presentación en cada festival. En ese entonces, yo era tal vez muy pequeña y no me convocaban para esos eventos, y por ello es que yo aprovechaba las oportunidades que tenía para hacer esos montajes con mis amigas.

Pocos años después, mientras me encontraba en mi salón de clases de cuarto de primaria, se acercaron a la puerta el director de la escuela y un hombre joven de estatura baja, con un semblante serio y hasta un poco tímido. El director preguntó a la maestra si podía pasar a hablar con el grupo, así que se acercó y dio la palabra a su acompañante. Nos hizo la invitación a participar en un montaje para el festival del Día de las Madres, y yo levanté la mano sin pensarlo.

Iniciamos los ensayos, y estaba muy sorprendida al darme cuenta de que crear una secuencia de pasos no era nada sencillo. No fue difícil reconocer la habilidad que otras compañeras tenían para lograr que un zapateado les saliera según las indicaciones. En esos momentos yo no disfrutaba bailar, pero me gustaba tener ese tiempo fuera del salón de clases para salir al patio a ensayar con

mis amigas. Compartir ese espacio con mis compañeras era como cuando tu mejor amiga te invita a comer y a hacer la tarea después de clases. Conoces su cotidianidad, su entorno familiar, sabes qué programas de televisión ve al llegar a casa, qué rituales hay en su hogar. Y le ves habitando un espacio muy distinto al que comparten diariamente. Un ensayo era así. yo nos sentía vulnerables al empezar a conocer nuestro cuerpo a través de movimientos que nunca habíamos hecho, además de que, la pubertad estaba cerca y nuestros cuerpos también estaban comenzando a ser diferentes.

Figura 15

Vestuario del tradicional huapango queretano



Nota. Adaptado de *Casa del Huapango vuelve abrir sus puertas* por Hugo Arciniega, 2022.
(<https://www.diariodequeretaro.com.mx/cultura/san-joaquin-la-casa-del-huapango-vuelve-abrir-sus-puertas-8109785.html>)

Pese a reconocer que había personas con más habilidad que yo, seguimos trabajando en la preparación de la presentación para el festival. Nos tocaban bailar, al grupo de cuarto grado,

huapangos de Querétaro (Figura 15) , con un son huasteco que se llama San Joaquín. Era música que yo no conocía, con un zapateado que no era como lo que yo imaginaba, pues debíamos llevar los pies más al contacto con el suelo en una especie de guachapeado, que es una forma de arrastre con el metatarso para lograr un sonido diferente en la percusión. Además de usar un vaso con agua en la cabeza mientras hacíamos un zapateado de tres en puntas, que similar es el paso base el repertorio de danza folklórica mexicana, pero sin usar el talón para hacer el sonido. Todos estos movimientos nuevos y extraños me generaban cierto disgusto al no asemejarse tanto a lo que yo quería (o creí que quería) bailar. Pasó la presentación y el festival sin que yo recuerde mucho más de ese momento más que el ardor en mis ojos al haber bailado bajo el sol a mediodía. Eso sí, me sentía feliz y orgullosa porque ahora mi familia había ido a verme a mí participar en el festival.

Una semana después, el maestro de danza pasó a los salones para dar un aviso a la profesora, sin dar muchos detalles al grupo. Al despedirse ella nos dijo que el maestro de danza había citado a mis papás y los de mis mejores amigas a una reunión. Me puse muy nerviosa, porque yo sabía que debido a la poca habilidad que creí que tenía, además del disgusto por no haber bailado algo más “representativo” de lo que para mí era la danza folklórica, tenía en ocasiones un mal comportamiento durante los ensayos, entre bromas con mis amigas, risas infantiles y de vez en cuando correr por todo el patio de la escuela. Yo imaginaba que en esa reunión el maestro le daría esa queja a mis papás, así que esperaba además de un regaño, que ya no me dejaran participar en más festivales escolares. Estuve muy lejos de atinar el resultado.

El maestro habló con mis papás para preguntarles si yo podía ser parte de una compañía infantil que él quería conformar con las y los niños que él había visto con potencial para seguir bailando. Yo estaba dentro de esas personas que él había elegido para su compañía. Cuando mis papás me lo dijeron, además de sorprenderme, me sentí feliz y comencé a resignificar lo que para mí era una

mala habilidad para bailar, y me di cuenta de que sí disfrutaba explorar los movimientos de mi cuerpo, pero al ser algo extraño, siempre genera algo de miedo. Darle cuenta de que alguien más veía eso en mí, me hizo tener uno de los primeros indicios de lo que la danza ya estaba haciendo por mí.

A partir de entonces, se conformó un colectivo más grande, con niños y niñas de cuarto y quinto grado de los grupos A y B, que con frecuencia tenía confrontaciones por motivos que pocas veces llegan a ser reales: como que el grupo A tiene mejores calificaciones, o que el grupo B juega mejor fútbol; y demás conflictos sin trascendencia real, aunque en esos espacios creaban un arraigo identitario muy fuerte que pocas veces tenía posibilidades de alianza.

En el espacio de los ensayos, estas distancias que teníamos entre los muros de los salones, y en las que nos dividía una letra del alfabeto, se borraban. Éramos la compañía de danza infantil, y no había distinción de otro tipo más que de género. Aquí es donde el director del grupo de danza, el profesor Urbano, empezó a poner los cimientos conmigo este sendero interminable. Se volvió mi amigo, *mi profe*.

El grupo de danza infantil “Amatlán”

Hasta ese momento de mi vida, que yo era parte de una cotidianidad bailando con mis nuevas amigas y amigos, no conocía más del gremio dancístico en ninguno de sus niveles. Solo bailaba y aprendía cosas nuevas todo el tiempo. Los ensayos eran agotadores, porque el profe decidió montar un baile de Baja California, al que se le conoce como *calabaceado*. Este baile requiere de movimientos muy ágiles entre saltos, patadas y movimientos de extremidades que parecen girar como un molino de viento (Figura 16). Yo pienso que éramos niñas y niños tan inquietos, que quería agotar nuestras energías para lograr mantener el orden del grupo.

Figura 16

Montaje coreográfico de Calabaceados de Baja California, por un grupo de danza folklórica



Nota. Adaptado de Presentará grupo de Danza Folclórica Mexicana Kicukpaico, “Corazón agradecido” por Hiptex, 2022. (<https://hiptex.com.mx/noticias/37155/presentara-grupo-de-danza-folclorica-mexicana-kicukpaico-corazon-agradecido>)

Poco a poco comenzamos a ampliar el repertorio del grupo, pues nuestra habilidad iba mejorando y cada vez la convivencia se volvía más cotidiana y amistosa. Seguimos trabajando en presentar el Jarabe Nayarita, un baile popular en el que los hombres usan unos machetes que chocan y juegan virtuosamente con los ojos vendados, mientras que las mujeres usamos faldas voluminosas y floreadas, mientras abanicamos nuestro rostro con un constante coqueteo.

Este baile como la mayoría, requería de una buena condición física, la cual yo tenía debido a que también me gustaba jugar fútbol y después de la escuela corría y jugaba con mis vecinas y vecinos, como si la energía nunca se me agotara.

Transcurrían los meses mientras seguíamos mejorando y trabajando a un ritmo cada vez más acelerado, hasta que estuvimos listos para hacer nuestras primeras presentaciones fuera del espacio escolar, y con ello, conocimos por primera vez la atmósfera que se generaba en un escenario donde todas las personas eran ajenas a nuestra cotidianidad. Nos presentamos en una fiesta de la colonia Progreso, en Jiutepec, Morelos, y el espacio para presentarnos se dio gracias a que el profe también daba clases de danza en una telesecundaria de esa zona. Recuerdo que era un ambiente muy nuevo para nosotros como grupo infantil. Había muchos nervios pero emoción y un poco de juego al mismo tiempo. Y de nuevo, como la primera vez que bailé, no recuerdo mucho de lo que pasó en el escenario, más que un poco de concreto ante mis ojos, porque seguramente bailaba mirando al suelo. Algo difícil de corregir como principiante en la danza folklórica.

Recuerdo con especial énfasis esta primera etapa de mi formación bailando, pues esta fuerza y energía que requerían los bailes que montaba el profe, eran también la forma en que yo comunicaba con mi cuerpo algunos rasgos de mi rechazo a la feminidad. Los movimientos fuertes, las patadas, el hacer que mis pies resonaran en el suelo a un volumen más alto, eran algo que se parecía a cómo se comportaba mi cuerpo también en la cancha de fútbol. Un espacio performativo más en el que otras partes de mi cuerpo se expresaban para adaptarse a un ambiente tradicionalmente masculino. Aparentemente, todo marchaba bien con ese tránsito entre las diferencias performáticas de un espacio y otro, aunque a veces, tendían a mezclarse.

Algo que definitivamente fue un elemento edificador de mi identidad como niña y como bailarina, era ver que el cortejo que era parte de un montaje coreográfico coincidía con el despertar adolescente de la mayoría de las personas del grupo. Algunas niñas hacían notar su atracción hacia alguno de los niños, y viceversa. Era muy común ver que de 16 niños y niñas, al menos había tres relaciones de noviazgo y algunos cuantos intentos de romance. Toda esta situación llegó a ser

abrumante en algunos momentos, pues dentro de los espacios en que realizábamos nuestros ensayos, las niñas hablaban de sus intereses amorosos dentro del grupo, lo que a mí me resultaba difícil de gestionar, ya que no tenía ningún interés de ese tipo por mis compañeros. Tenía la necesidad de resolverlo, así que tuve que elegir a uno de los niños del grupo para reproducir ese patrón de búsqueda de vincularme de otra forma con alguna persona.

Pasaron al menos cinco años y yo seguía bailando en el mismo grupo aunque, naturalmente, con el tiempo muchas personas se fueron y otras se integraron. Seguíamos creciendo y ya habíamos logrado presentarnos en muchos escenarios del estado de Morelos y fuera de él. Para ese entonces, yo sabía que no quería dejar de bailar, así que tomé la decisión de estudiar la preparatoria en un lugar donde pudiera continuar bailando si por alguna circunstancia no podía continuar con el ahora llamado Ballet Folklórico Amatlán. Apliqué el examen para una escuela donde se encontraba una de las compañías más conocidas y mejor posicionadas en el estado, pues eran quienes representaban a Morelos en los concursos de danza nacionales con mayor nivel profesional, sin embargo, a pesar de que logré entrar en esa escuela, el profe me pidió que no abandonara el grupo, pues me consideraba un elemento fuerte para mantener el nivel y el constante crecimiento que el Ballet Folklórico Amatlán tenía.

Así como esta situación en la que tuve que tomar una decisión importante respecto a dónde seguir bailando, puede haber muchos ejemplos. Durante los años que tengo de experiencia, conocí a muchas personas que querían acercarse a otros grupos para conocer su trabajo y tal vez integrarse porque les gustaba su repertorio, porque tenían mayor visibilización en la escena morelense o solo porque buscaban un lugar nuevo en el que pudieran aprender nuevos estilos y técnicas. Esta situación siempre era motivo de tensiones, pues por lo que he podido observar, los directores de los grupos morelenses tenían en ese entonces no solo un recelo por conservar los elementos de su

compañía, sino que hubo una situación originaria de las tensiones existentes que tenía en su raíz, la diversificación de estilos para llevar a escena los bailes tradicionales del estado de Morelos. Esta, entre muchas otras razones, truncaba en ocasiones el crecimiento profesional de las y los alumnos.

El tópico de las danzas y bailes de Morelos es una situación que había mantenido hasta el momento las asperezas con las que socializaba en el campo de la danza folklórica, pues estas representaciones, a pesar de estar inspiradas como ya se ha mencionado repetidamente en la tesis, en prácticas tradicionales de comunidades indígenas.

Las danzas y bailes de Morelos

Para el caso morelense, hay un trabajo etnográfico que realizó el maestro y coreógrafo Pedro Villazana Millan (1954-1996), quien a partir de un arduo trabajo etnográfico hizo un vasto catálogo de las danzas y bailes de tradicionales del estado. Su trabajo es publicado en el libro *Danzas y Bailes de Morelos*, que sale a la luz en el año 2000 financiado por el PACMyC¹. De acuerdo con Oscar Cortés Palma, cronista del municipio de Axochiapan: “Pedro Villazana recupera coreografías, historias y músicas de las escenificaciones dancísticas de las ferias patronales del Estado de Morelos. Entre ellas analiza las: Contradanzas, Aztecas y Vaqueros del municipio de Axochiapan de los años 1975-1978. Entre sus colaboradores estuvo la maestra Rocío Espejel. Y más informantes de Axochiapan.” (2019)

¹ Programa de Acciones Culturales Multilingües y Comunitarias (PACMyC)

Figura 17

Dibujo de Pedro Villazana Millan en Bailes y danzas de Morelos (2000).



Adaptado de Facebook por *Yautepec y Morelos Antiguo*, 2022.

https://www.facebook.com/permalink.php?story_fbid=pfbid0bYJNxCgHK73VYvd3S9kfH3W8XYxdkUvaUULdujFPg4ksHJwovrWT3ZhvzziD4nDRI&id=100076092861372

En este se pueden ver los dibujos realizados a mano por Villazana que retratan los vestuarios, como puede verse en las Figuras 17 y 18. Además, la publicación incluye diálogos y coreografías de dichas danzas y bailes. Esta libro resulta un documento con un valor patrimonial para los directores artísticos de las compañías folklóricas morelenses, pues parte del conflicto antes mencionado, radica en la fidelidad con que los montajes coreográficos se asemejan a lo representado por el Villazana. Además, en la Figura 19, puede hacerse evidente que la representación del vestuario

para los Sones y Jarabes de Tlayacapan propuesto por el maestro Villazana sigue siendo utilizado casi como una réplica de lo plasmado.

Figura 18

Dibujo de Pedro Villazana Millan en Bailes y danzas de Morelos (2000).



Nota. Adaptado de Facebook por *Yautepec y Morelos Antiguo*, 2022.

https://www.facebook.com/permalink.php?story_fbid=pfbid0bYJNxGcHK73VYvd3S9kfH3W8XYxdkUvaUULdujFPg4ksHJwovrWT3ZhvzziD4nDRI&id=100076092861372

Pese a que a nivel local este constante debate entre la museificación de la danza folklórica mexicana hegemónica y las posibilidades de creación e innovación en esta disciplina está evidentemente marcado por una publicación escrita que, de alguna manera, valida y legitima una

fuentes de información, sin dejar de mencionar el prestigio de la figura de Villazana, otra de las razones por las que el recelo entre compañías es más evidente, es debido a que a lo largo de su vida el maestro dirigió diversas compañías y, por lo tanto formó a muchos de los directores artísticos de las compañías de mayor auge hace aproximadamente quince años.

Figura 19

Fragmento del montaje coreográfico Sones y Jarabes de Tlayacapan, por la Compañía Folklórica Izcoatl



Nota. Adaptado de Boletín 11760 por MORELOS, 2022. (<https://morelos.gob.mx/?q=print/prensa/nota/celebra-styc-identidad-cultural-con-encuentro-soy-de-morelos>)

Este fenómeno que se puede entender a partir de una muy pequeña genealogía de las agrupaciones dancísticas en Morelos, es también un muy común conflicto presente en las compañías de danza folklórica en todo México. Lo cual, he podido identificar y reflexionar durante al menos la mitad de mi trayectoria en la danza.

Es bien sabido —y además vale la pena mencionarlo, es la problemática de la que surge este proyecto— que hay una marcada división entre los montajes coreográficos que buscan llevar las prácticas culturales de los pueblos indígenas a un escenario lo más cercanamente posible a como determinada danza o baile se lleva a cabo en su lugar de origen, con el argumento de que se respeta una tradición y con ello, se representa dignamente a México. Frecuentemente a través de testimonios, vivencias cotidianas y en redes sociales, es común que le llamen aberraciones a las propuestas escénicas que realizan algún cambio en cuanto a música, vestuario, maquillaje, coreografía o pasos a alguna danza o baile que es característico de alguna región del país.

Dentro de las evidencias para ejemplificar este constante comentario, se me ocurre hablar de la forma peyorativa en que se hace referencia al Ballet Folklórico de Amalia Hernández, denominando en ocasiones como *amalios*, a los integrantes de grupos folklóricos que apuestan por la libertad creativa en sus montajes, haciendo en ocasiones alguna modificación a los cuadros tradicionales.

Recuerdo claramente las burlas en mis oídos detrás de un escenario, cuando en algún evento coincidíamos con otros grupos en una presentación, y los directores de los grupos señalaban esas modificaciones e instruían a sus alumnas y alumnos para desprestigiar esas prácticas, insistiendo en que son faltas de respeto a una tradición.

Una muestra de este fenómeno se puede evidenciar también en el trabajo de Beloved, un artista visual que, a través de una historieta en formato de cómic, cuenta las historias de *Fandango*, una compañía de danza folklórica que ejemplifica muy acertadamente los entornos de socialización comunes en el gremio dancístico. Un fragmento del capítulo 9 de *Fandango* (Figura 20) es un claro ejemplo del lenguaje peyorativo que se describía en líneas anteriores.

Figura 20

Fragmento de *Fandango*, cómic ficcionado que cuenta la historia de un grupo de danza folklórica



Nota. Adaptado de *Fandango* por Beloved (2022) https://www.webtoons.com/es/challenge/fandango/c-9-ilusi%C3%B3n/viewer?title_no=751608&episode_no=9El i

La curiosidad antropológica en la danza

Estando cerca de mi vida adulta, me sentía tan cercana a los espacios que la danza me regalaba, que quería conocerla más desde dentro, aunque claro, en un inicio el interés iba hacia el conocimiento profundo sobre las prácticas tradicionales que daban origen a lo que yo por años llevaba interpretando en un escenario. Nuevamente, una de las decisiones cruciales de mi vida, fue tomada indiscutiblemente a partir de hacia donde la danza me podía llevar: estudiar antropología.

Para este momento en el que ya me encontraba en un espacio académico, me di cuenta de muchas percepciones equivocadas que yo tenía enraizadas en mi imaginario como bailarina. Hubo momentos de rechazo e incluso dolor por sentir que algo que a mí me movía las entrañas como bailar, era una espectacularización del despojo y extractivismo cultural que el Estado, con ayuda de la disciplina antropológica, había hecho en más de una tercera parte del territorio del país. Una parte de lo que se estaba convirtiendo en parte fundamental de mi identidad, fue una herramienta que históricamente contribuyó para que años después, diera lugar a la otra parte importantísima de lo que me constituía como quien era en ese entonces. Hubo un momento de fuerte crisis existencial, en el que quería alejarme de todo lo que representaba la danza folklórica tanto como práctica como objeto de estudio en mi formación profesional.

Así transcurrió mi etapa universitaria. Con intentos poco fortuitos de distanciarme de la danza. Abandoné por primera vez el Ballet Folklórico Amatlán, aunque no me alejé de mis grandes amigos, los vínculos afectivos que hasta la fecha siguen casi en su totalidad conmigo: mi profe, Marcos, Erika y Raúl.

Se acercaba término de mi formación inicial como antropóloga, y aunque veía como objetivo profesional una carrera académica, la danza folklórica no parecía una línea de investigación que

me interesara tanto como lo fue en un inicio. Sin embargo, conforme se acercaba el fin de esos cuatro años en las aulas de la Facultad de Humanidades, veía a través de las ventanas que la danza seguía ahí esperándome. Fue en una clase de Patrimonio Cultural Inmaterial, que entendí algo que llevaba rechazando toda esa etapa de mi vida: la danza es parte de mí. Sin darle muchas vueltas para comprender de dónde viene, qué propósito tenía su creación y difusión, para mí había representado un espacio de socialización que fue construyendo mi identidad y me había llevado, sin darme cuenta, hasta donde estaba parada en ese momento. Fue la misma danza la que me llevó a cuestionarme hacia dónde podía llevar mi reflexión, y de los momentos más bellos de mi vida académica y artística comenzaron a ver la luz.

Empecé a conocer la danza desde la antropología con la Dra. Cristina Amescua, quien fue ese puente entre el espacio académico y la validación de mi experiencia y de mi quehacer artístico. Empecé a conocer esa parte de la danza que yo daba por hecho por tenerla frente a mis ojos por tantos años: comencé a mirar los vínculos, las resignificaciones de los espacios, la creación de redes tan importantes que le dan sentido a un imaginario nacionalista en su origen, pero que habita en un espacio de transformación.

Surge al mismo tiempo, en el año 2015, el Ballet Folklórico Insurgente. Un proyecto colaborativo con Marcos, también ex alumno del profe Urbano. Con la dirección a nuestro cargo, comenzamos a explorar la diversidad de narrativas que podemos crear en un escenario a través de la danza folklórica. Y en este bello encuentro de saberes, es donde me doy cuenta de que un proyecto gestado desde la horizontalidad tiene posibilidad también de permitir explorar el trabajo creativo de las personas que son, en palabras de Brea (2008) productores de visualidad.

Es el año dos mil veintitrés. Llevo, hasta este momento, tres décadas existiendo, habitando este cuerpo. Al menos dos terceras partes de ese tiempo, he caminado y conocido el mundo desde mi danza. Convertir mis pies, mis manos, en un instrumento musical es lo que me está llevando a seguir escribiendo estas líneas. Escribiendo sobre quién soy, y quienes somos las y los que bailamos. Entonces me pregunto: ¿Estoy viviendo y mientras vivo, bailo, o es que bailo, y mientras eso sucede, vivo?

CONCLUSIONES

Vivir la danza, bailar la vida

En todo este camino, he sido parte de muchas dinámicas que han cuestionado los discursos hegemónicos, y también, he reforzado los mismos mediante prácticas individuales y colectivas. No ha sido un sendero lineal. Mi relación con la danza siempre está en movimiento. Transita en un continuum con el que en ocasiones entretejo mi andar, en un trenzado muy unido, que solo se desata cuando debo reconectar con otros espacios, entonces las cuerdas se sueltan un poco, y se entretejen en otros nodos que van creando un bordado que nunca mantiene el mismo patrón, va cambiando, se va moviendo, cambiando de dirección y de fuerza.

La parte más difícil de esta tesis fue verter mi experiencia personal y las vivencias que a lo largo de tantos años adquirí al estar involucrada en la danza. Durante diferentes etapas de mi vida tuve distintos niveles de inmersión, pues eventualmente tenía temporadas en las que la danza era el centro de mis intereses, la gente con la que me relacionaba y los espacios en los que me movía solamente eran los que me daba el seguir bailando.

Incluso, me atrevo a decir que al frente de todas las decisiones que marcaron mi vida personal fueron tomadas a partir de la idea de seguir bailando. Con esto me surge constantemente la pregunta: ¿por qué no profundizar en estudios profesionalizantes en danza y buscar la posibilidad de crear una carrera como bailarina a partir de ellos? La respuesta a esta pregunta intenté responderla en muchos momentos cruciales y de toma de decisiones en mi vida, sin embargo, no podía poner en palabras lo que repetidamente escuchaba en mi cabeza, pues constantemente me negaba ver la danza como un posible futuro para mi vida adulta.

La interrogante tiene una respuesta que puede ser trasladada a muchos escenarios, pero para ser más concreta, puedo decir que estando en un espacio que glorificaba los estudios profesionales en danza, en cualquiera de sus géneros, y bajo el estereotipo de la bailarina con una estética eurocéntrica que llega a mí desde edad muy temprana, me volví consciente de que mi cuerpo, mi entorno, mi forma de habitar el mundo no me daría muchas posibilidades de desenvolverme profesionalmente sin que mis vulnerabilidades me convirtieran en sujeto de diversas violencias. No estaba dispuesta a esto.

Como mujer de tez morena, estatura baja, y con acceso a un capital cultural limitado, y sumándose a esto mi reciente reconocimiento como mujer lesbiana, me parecía muy lejana la posibilidad de modificar mi posición en el mundo, sobre todo al querer ejercer la danza como una profesión, en la que mis aspiraciones de ser una figura relevante en el gremio se verían limitadas, no solo por mi condición de subalternidad, sino por la fuerte carga hegemónica que ejercen las “bellas artes” sobre los cuerpos y las divergencias.

Finalizando el proceso de investigación, una de las interrogantes que deja una problemática a abordar a futuro, es que pese a que existe una cantidad casi innumerable de agrupaciones que practican danza folklórica, una cantidad mínima de proyectos apuestan por promover tanto la creación artística como una operatividad o forma de organización que no remarque una verticalidad. Y no solo son pocos, sino que este de por sí ya reducido número, se ve mermado por los conflictos que otras miradas les generan dentro del gremio dancístico. Es común escuchar de la poca o nula colaboración entre agrupaciones de las corrientes tradicionalistas y quienes tienen un acercamiento más crítico a la danza, por lo que, desde una reflexión personal, avista un panorama de estancamiento y una más marcada polarización de quienes crean a través de la danza, y quienes podrían considerarse curadores de un museo danzante.

En el gremio dancístico, lo mejor visto y la forma en la que se validan los conocimientos es con un catálogo amplio de repertorio conocido y delimitado geográficamente. No tienes que saber el porqué de una danza, basta con que tengas una estampita más en el álbum, un conjunto de pasos y coreografía más en tu almanaque mental. Me parece que este trabajo, desde donde se está planteando, crea una posibilidad de entender a la danza como ese dispositivo con gran potencialidad para crear más conocimiento, y no para reproducir una secuencia movimientos, coreografía y vestuario.

Vestimos al cuerpo, como Parga lo dijo, de nación. Una nación que pocas veces hemos visto, porque en una extensión territorial tan amplia, difícilmente nos reconoceremos entre todas y todos. Si usamos el cuerpo para representar un territorio, ¿por qué no usar nuestro cuerpo y todo lo que lo habita como ese primer territorio a representar? La confrontación de representaciones se vuelve latente en los espacios de socialización de los creadores de visualidad a través del cuerpo, y en un contexto globalizado en que cada vez nos enfrentamos a más desafíos propios de la modernidad, en la que las fronteras se diluyen y el tiempo se vuelve líquido, podemos encontrar en las prácticas artísticas dos grandes retos para reencontrar un sentido propio. Como apunta Brea (2008): Existe por un lado, la creación de dispositivos reflexivos, que permitan hacer un cuestionamiento crítico a los modelos dominantes. El segundo reto sería, el que implica mayor trabajo, el de generar esos nuevos modelos alternativos, que puedan ser instrumentos eficaces para la producción de comunidades que proporcionen nuevas narrativas. (p. 46).

Lo interesante de esta problemática, está en que después de una amplia exploración de los espacios de reflexión en torno a la danza, indiscutiblemente se aborda la posibilidad de experimentación en la creación escénica. Se tiene como punto de partida una necesidad de cambiar de paradigma, y dejar de ver a la danza folklórica como parte de ese mito originario de lo que nos hace ser quien

somos ante el mundo. No somos una nacionalidad, no somos una ciudadanía. Somos hijas, hijos, maestras, maestros, adultas y adultos que entrecruzan sus realidades, que interseccionalmente nos encontramos en nuestras vulnerabilidades, y en espacios como el que construimos en la danza, y aquí es donde más podemos explorar lo que somos y cómo nos representamos. No somos un mito de origen, somos nuestro propio presente, y en la danza nos encontramos.

REFERENCIAS

- Adorno, T. W., & Horkheimer, M. (2002). *Dialéctica del iluminismo*. España: AKAL.
<https://redmovimientos.mx/wp-content/uploads/2020/08/Dial%C3%A9ctica-del-Iluminismo.pdf>
- Anderson, Benedict (1993). *Comunidades imaginadas —reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*. México, Fondo de Cultura Económica
- Appadurai, A. (2001). *La modernidad desbordada. Dimensiones culturales de la globalización*. TRILCE, FCE, México.
- Aurestia, P. (2011). *Despertar de la república dancística mexicana*. México: Ríos de tinta. Arte, cultura y sociedad editores. 506 p.
- Arizpe, L. (2011) Cultura e identidad, mexicanos en la era global. *Revista de la Universidad de México*. Nueva Época, octubre 2011, No. 92. Recuperado de:
<https://www.revistadelauniversidad.mx/download/51d86009-eab1-4c8d-bddb-d9e2b549a4b6?filename=cultura-e-identidad-mexicanos-en-la-era-global> [Consulta: 10 de mayo del 2021].
- Barrón, S. (2006). Cuernavaca: Historia, cultura y turismo. CONACULTA.
- Bata, K. (2018). *La institucionalización de la danza en la ciudad de México. Entre el arte y el nacionalismo (1920-1947)* [Tesis de licenciatura] Escuela Nacional de Antropología e Historia

Béjar, R. y Rosales, H. (coord.). (2005), *La identidad nacional mexicana como problema político y cultural. Nuevas miradas*. CRIM-UNAM. 282 p.

Belausteguigoitia, M. (s.f) Lo Trans en *Mujeres y Género en América Latina*. Instituto de Estudios Latinoamericanos de la Universidad Libre de Berlin. Recuperado de:
https://www.lai.fu-berlin.de/es/e-learning/projekte/frauen_konzepte/projektseiten/frauenbereich/marisa/BE_Konzepte/BE_trans/index.html

Brea, J. (2009). *El tercer umbral: estatuto de las prácticas artísticas en la era del capitalismo cultural*. Creative Commons.

Brea, J. (2005) *Estudios visuales. La epistemología de la visualidad en la era de la globalización*. España: Ediciones AKAL

Bugnone, A., Fernández, C., Capasso, V. y Urtubey, F. (2019). Estudios sociales del arte y transdisciplina: una propuesta metodológica. *Cultura y representaciones sociales (13)* 10.28965/2019-14. Pp. 388-411

Campione, D. (2005) Hegemonía y contrahegemonía en la América Latina de hoy. Apuntes hacia una nueva época en *Sociohistórica* (17-18): 13-36. Recuperado de:
https://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.3595/pr.3595.pdf

Carbajal, C. (2015). *El nacionalismo en transición. La institucionalización de la danza de concierto en México. Debates ideológicos, artísticos y vínculos políticos*. [Tesis de maestría] UNAM

Cortés, O. (7 de diciembre de 2019) *Danzas y Bailes de Morelos de Pedro Villazana Millán* en Historia de la región limítrofe Sur Morelos y Puebla.

<http://axochiapancultural.blogspot.com/2019/12/danzas-y-bailes-de-morelos-de-pedro.html>

Cortés, R. (2014). Cuernavaca: una ciudad con historia. México Desconocido. Recuperado de

<https://www.mexicodesconocido.com.mx/cuernavaca-una-ciudad-con-historia.html>

Danzariega, Folklor Experimental, (2023) *Repertorio* en <https://www.danzariega.com/repertorio>

Dorson, R. (1976) *Folklore and Fakelore. Essays Toward a Discipline of Folk Studies*. Harvard University Press. Pp. 391

Ferreiro, A. (2005). *Escenarios rituales, Una aproximación antropológica a la práctica educativa dancística profesional*. CENIDI Danza/INBA/CENART/CONACULTA

Gamio, M. (1916). *Forjando Patria*. México: Ediciones Porrúa.

García, C. N. (1989). «Entrada. Primera Edición». *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. México: Grijalbo.

García-Ferrando, M. (1989) Aspectos generales del muestreo en la investigación sociológica en Socioestadística. Introducción a la estadística en la sociología. España: Alianza (pp. 132-155).

Giménez, G. (2010) *Cultura, identidad y procesos de individualización*. Conceptos y fenómenos fundamentales de nuestro tiempo. México: UNAM.

- Guber, R. (2011) La observación participante en *La etnografía. Método, campo y reflexividad*, Argentina: Siglo XXI. Pp. 51-68.
- Hamui Sutton, A. y Varela, M. (2013) La técnica de grupos focales en *Investigación en Educación Médica* (02) Pp. 55-60 <http://riem.facmed.unam.mx/node/104>
- Hernández, S (2012). *Danza y Nacionalismo en México (1931-1956)* [Tesis de maestría] Universidad de Guadalajara
- INEGI (1996) *Estados Unidos Mexicanos. Cien años de censos de población*.
<https://www.inegi.org.mx/app/biblioteca/ficha.html?upc=702825491406>
- INEGI (2020). *Censo de Población y Vivienda 2020*.
<https://www.inegi.org.mx/programas/ccpv/2020/>
- Lipovetsky, G., & Serroy, J. (2010). *La cultura-mundo: Respuesta a una sociedad desorientada*. Anagrama.
- López, A. (2011). *Historia de Cuernavaca*. Gobierno del Estado de Morelos.
- Lugo, A. (2019). *Cuernavaca: un destino que se reinventa*. Expansión. Recuperado de <https://expansion.mx/empresas/2019/06/03/cuernavaca-un-destino-que-se-reinventa>
- Maldonado, R. (2019). *La inseguridad que cambió a Cuernavaca*. El Universal. Recuperado de <https://www.eluniversal.com.mx/nacion/la-inseguridad-que-cambio-cuernavaca>
- Martínez, M (2007). *Bailar y enseñar danza folklórica: el maestro y el nacionalismo en México* [Tesis de maestría] Universidad Pedagógica Nacional

- Morales A. y Sandoval, A. (2014). *Símbolos nacionalistas: la danza folklórica como búsqueda de la identidad mexicana* [Tesina de licenciatura, Escuela Nacional de Danza "Nellie y Gloria Campobello"] Repositorio de Investigación y Educación Artísticas del INBA
- Nájera-Ramírez, O., et. al. (2009). *Dancing Across Borders*, The University of Illinois Press, Chicago
- Ortiz García, Carmen (1994). Antropología y Folklore. *Revista de dialectología y tradiciones populares* 49. Pp. 49-68.
- Palma, J. (2021) Reposición, apropiación y *download*. Rutas sobre el proceso de creación de La otra propuesta: memoria e identidad en la danza folclórica contemporánea en *Enseñanza de la composición coreográfica desde un enfoque transdisciplinario*. Universidad de Colima: México. Pp. 241-248
- Parga, P. (2018) *Investicreación. Toda obra artística es una investigación invisible*. México: Fondo Editorial UAQ.
- Parga, P. (2004). *Cuerpo vestido de nación*, CONACULTA-FONCA, México, 175 p.
- Ramos, R (2009). *Una mirada a la formación dancística mexicana (CA.1919-1945)*. CENIDI Danza/FONCA/INBA/CONACULTA
- Reyes, T. (1999). Métodos cualitativos de investigación: Los grupos focales y el estudio de caso. *Fórum Empresarial*, 4 (2 Invierno), Pp. 74-87 <https://doi.org/10.33801/fe.v4i2.2913>
- Reynoso, I. (2013). Manuel Gamio y las bases de la política indigenista en México. *Andamios* 10 (22), pp. 333-355.

- Roper, J. (2008). "Our National Folklore": William Thoms as Cultural Nationalist en *Narrating the (trans)nation: The dialectics of culture and identity*. Das Gupta & Co. Pvt. Ltd: India, pp. 61-74. Recuperado de:
https://www.academia.edu/835266/_Our_National_Folklore_William_Thoms_as_Cultura_1_Nationalist
- Ruiz, A. (2018). *Identidad nacional mexicana y empatía en bailarines y espectadores de Danza Folklórica Mexicana* [Tesis de licenciatura] UNAM
- Saldaña, M. (2010). *El campo de la enseñanza de la danza: El caso de la Escuela Nacional de Danza Folklórica del INBA*. [Tesis de maestría] UNAM
- Saavedra, J. (2021). Entrevista a Paula Herrera: folklore experimental. *MAGOTZI Boletín Científico De Artes Del IA*, 9(18), pp. 73-77. <https://doi.org/10.29057/ia.v9i18.6896>
- Sevilla, A. (1990). *Danza, cultura y clases sociales*, México, INBA/CENIDI Danza
- Tortajada, M. (2021) Trazos de la obra coreográfica de Amalia Hernández en *Enseñanza de la composición coreográfica desde un enfoque transdisciplinario*. Universidad de Colima: México. Pp. 249-271
- Tortajada, M. (2008) La Coronela de Waldeen: una danza revolucionaria en *Casa del tiempo Vol. 1 Núm. 8 Jun* Pp. 54-60. México.
- Tortajada, M. (2006) *Danza y poder II. Las transformaciones del campo dancístico mexicano: profesionalización, apertura y diversificación (1963-1980)*. México, CENIDI Danza/INBA/CENART/CONACULTA

Tortajada, M. (2000). *La Danza Escénica de la Revolución Mexicana, Nacionalista y Vigorosa*.

Instituto Nacional de Estudios Históricos de la Revolución Mexicana. University of
Texas.

Villazana, P. (2000) *Danzas y bailes de Morelos*. México: PACMyC

Vizcaíno, F. (2004). *El nacionalismo mexicano en los tiempos de la globalización y el
multiculturalismo*, ISS-UNAM, México.

Cuernavaca, Morelos a 14 de agosto de 2023.

Dra. Laura Silvia Iñigo Dehud,

Coordinadora de la Maestría en Imagen, Arte, Cultura y Sociedad

Universidad Autónoma del Estado de Morelos

P r e s e n t e

Por medio de la presente le comunico que he leído la tesis:

**CONSTRUCCIÓN DE DISCURSOS CONTRAHEGEMÓNICOS EN LAS ARTES ESCÉNICAS: ACTOS
DE VER EN LA DANZA FOLKLÓRICA MEXICANA**

que presenta la alumna:

ANA LAURA DÍAZ LEYVA

Para obtener el grado de Maestra en Imagen, Arte, Cultura y Sociedad. Considero que dicha tesis reúne los requisitos necesarios para ser sustentada en el examen de grado por lo que doy mi **VOTO APROBATORIO** para que se proceda a la defensa de la misma.

Lo anterior con base en que la tesis muestra un nivel suficiente de conocimiento y manejo teórico adecuado para nivel maestría, es un aporte innovador en los estudios de la imagen, en las Ciencias Sociales y Humanidades en general.

Sin más por el momento me despido, quedando de usted para cualquier aclaración.

A T E N T A M E N T E

Por una humanidad culta

Mtra. Lizandra Cedeño Villalba



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL
ESTADO DE MORELOS

Se expide el presente documento firmado electrónicamente de conformidad con el ACUERDO GENERAL PARA LA CONTINUIDAD DEL FUNCIONAMIENTO DE LA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL ESTADO DE MORELOS DURANTE LA EMERGENCIA SANITARIA PROVOCADA POR EL VIRUS SARS-COV2 (COVID-19) emitido el 27 de abril del 2020.

El presente documento cuenta con la firma electrónica UAEM del funcionario universitario competente, amparada por un certificado vigente a la fecha de su elaboración y es válido de conformidad con los LINEAMIENTOS EN MATERIA DE FIRMA ELECTRÓNICA PARA LA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE ESTADO DE MORELOS emitidos el 13 de noviembre del 2019 mediante circular No. 32.

Sello electrónico

LIZANDRA CEDEÑO VILLALBA | Fecha:2023-08-17 11:40:57 | Firmante

kFQNKgCKtmzOyxn48052FHx4dGJ/X8L6gmR05I1bJ2nNsov2FipE8IRZ7uyfxEJidhmK/wadl1pE0kJTXBW+/sLgXvAs0vvCsOJoKi40ksAUStpB7gd2ICKUhkATeEhw62FYhrOGBw9gIx+LlrFNan+9xmiY9AEbMxJxSt66D2SF9RAue+HCP04QqNw15SBmdqMeofo61yMVoS/lz4uLVKc4EZss8Y9Qa9uBIMh8h7hAr/+hr+tGXH/r31yOmltrTUNtmyvVjGCTmYtUa6vtd4N3wgsx2l4Fe83MB+8uu54Y2OsNH7y4ITpDDqTVS2jA5eowTuSi7DISXYFS16aCg==

Puede verificar la autenticidad del documento en la siguiente dirección electrónica o escaneando el código QR ingresando la siguiente clave:



[1WE9munLO](#)

<https://efirma.uaem.mx/noRepudio/M9qR7HkQsOYhvt2Jcg7BRqB65umPPm1L>



Cuernavaca, Morelos a 3 de agosto de 2023.

Dra. Laura Silvia Iñigo Dehud,

Coordinadora de la Maestría en Imagen, Arte, Cultura y Sociedad

Universidad Autónoma del Estado de Morelos

P r e s e n t e

Por medio de la presente le comunico que he leído la tesis:

**CONSTRUCCIÓN DE DISCURSOS CONTRAHEGEMÓNICOS EN LAS ARTES ESCÉNICAS: ACTOS
DE VER EN LA DANZA FOLKLÓRICA MEXICANA**

que presenta el (la) alumno (a):

ANA LAURA DÍAZ LEYVA

Para obtener el grado de Maestra en Imagen, Arte, Cultura y Sociedad. Considero que dicha tesis reúne los requisitos necesarios para ser sustentada en el examen de grado por lo que doy mi **VOTO APROBATORIO** para que se proceda a la defensa de la misma.

Lo anterior con base en la argumentación adecuada y la exploración de la danza desde la complejidad poniendo diversas teorías a dialogar para el objetivo de la tesis.

Sin más por el momento me despido, quedando de usted para cualquier aclaración.

A T E N T A M E N T E

Por una humanidad culta

Dra. Lorena Noyola Piña



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL
ESTADO DE MORELOS

Se expide el presente documento firmado electrónicamente de conformidad con el ACUERDO GENERAL PARA LA CONTINUIDAD DEL FUNCIONAMIENTO DE LA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL ESTADO DE MORELOS DURANTE LA EMERGENCIA SANITARIA PROVOCADA POR EL VIRUS SARS-COV2 (COVID-19) emitido el 27 de abril del 2020.

El presente documento cuenta con la firma electrónica UAEM del funcionario universitario competente, amparada por un certificado vigente a la fecha de su elaboración y es válido de conformidad con los LINEAMIENTOS EN MATERIA DE FIRMA ELECTRÓNICA PARA LA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE ESTADO DE MORELOS emitidos el 13 de noviembre del 2019 mediante circular No. 32.

Sello electrónico

LORENA NOYOLA PIÑA | Fecha:2023-08-04 15:55:26 | Firmante

UMiGbOs0HNj4N0TB9n/BxWX+JB0V2nPfbBCSFBwb5vILOuoZ9qfPuPENolads4Isvl4FEwpG4jWtZVV09iKkMwjZA3cA0lhGVCQwB609NoLy0PD99ABhyYSxMEocfl3SayEiUHn
kVay7juj2ICl+vXoHtJoa05PTLbX5Rc2SQecXvhsIqmRo4rOzoHHybBu+Q3DU8T7qiiSd289Z2cySKPah04V4JeieVY9PjLwGmB24SwsI681anejEcTcmBnmvCtvGys7WQMH/aoV
FPXZQOPKtG7OtgIGm2B/1yxqAThsXTiK7i8uX1S+Xrc6RJ1ng1C6LYu35VHpJEZgVSYbA==

Puede verificar la autenticidad del documento en la siguiente dirección electrónica o
escaneando el código QR ingresando la siguiente clave:



[Uo59vGsnq](#)

<https://efirma.uaem.mx/noRepudio/Gyo1QXr5Tifia7hEiUVsJCRQ08Xk6UpT>



Cuernavaca, Morelos a 10 de septiembre del 2023.

Dra. Laura Silvia Iñigo Dehud,

Coordinadora de la Maestría en Imagen, Arte, Cultura y Sociedad

Universidad Autónoma del Estado de Morelos

P r e s e n t e

Por medio de la presente le comunico que he leído la tesis:

**CONSTRUCCIÓN DE DISCURSOS CONTRAHEGEMÓNICOS EN LAS ARTES ESCÉNICAS: ACTOS
DE VER EN LA DANZA FOLKLÓRICA MEXICANA**

que presenta el (la) alumno (a):

ANA LAURA DÍAZ LEYVA

Para obtener el grado de Maestra en Imagen, Arte, Cultura y Sociedad. Considero que dicha tesis reúne los requisitos necesarios para ser sustentada en el examen de grado por lo que doy mi **VOTO APROBATORIO** para que se proceda a la defensa de la misma.

Lo anterior con base en:

Hay una revisión histórica suficiente de la reconstrucción de la identidad nacional desde la puesta en escena de la danza después de la revolución mexicana; así como de los personajes clave en este proceso en México. Además, muestra una visión diferente de propuestas contemporáneas de la danza que cuestionan la identidad nacional más reciente y estudia el fenómeno cultural del acto de ver de manera específica incluyendo auto etnografía.

Sin más por el momento me despido, quedando de usted para cualquier aclaración.

A T E N T A M E N T E

Por una humanidad culta

Dr. Alex Ramón Castellanos Domínguez

CICSER AUEM



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL
ESTADO DE MORELOS

Se expide el presente documento firmado electrónicamente de conformidad con el ACUERDO GENERAL PARA LA CONTINUIDAD DEL FUNCIONAMIENTO DE LA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL ESTADO DE MORELOS DURANTE LA EMERGENCIA SANITARIA PROVOCADA POR EL VIRUS SARS-COV2 (COVID-19) emitido el 27 de abril del 2020.

El presente documento cuenta con la firma electrónica UAEM del funcionario universitario competente, amparada por un certificado vigente a la fecha de su elaboración y es válido de conformidad con los LINEAMIENTOS EN MATERIA DE FIRMA ELECTRÓNICA PARA LA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE ESTADO DE MORELOS emitidos el 13 de noviembre del 2019 mediante circular No. 32.

Sello electrónico

ALEX RAMON CASTELLANOS DOMINGUEZ | Fecha:2023-09-10 18:24:40 | Firmante

2JVyAtVjzKYElXcNlckySfd7jLq3MnGk5clnRtNXqPsXaCuSbqz6UV7tix2lphOcg+uFFfwLAZ1VCbAVNV//ZZALLZFXjQiCwMG4tNzeZW07fyPlz1mqCIVSr7pEXllwYWNRD/48b0LeTzy8CXgz6arcAb8yG/6PjWMMI+xoyUQf9otlj1Pl+/KSzYVG4lej+YsHdMJbr0ovTSf4pRh6tY5gTOygLi8FTF3VPYV2QizEOWBniTIX2yDsjo/7JWTrWEagj7gMJXF6uKcM7rrX8Qr75ODKFXK7uqy8VvyLRPoJ3DcH+fwfgebAJ+DvqZ6T35yH8AKCc0T+9Z6pPwb0Og==

Puede verificar la autenticidad del documento en la siguiente dirección electrónica o escaneando el código QR ingresando la siguiente clave:



[UD2XhZ3EC](#)

<https://efirma.uaem.mx/noRepudio/y0PTtIZiAJBmw3FN2bfu3gA9opbiJXY>



Cuernavaca, Morelos a 27 de octubre de 2023.

**Dra. Laura Silvia Iñigo Dehud,
Coordinadora de la Maestría en Imagen, Arte, Cultura y Sociedad
Universidad Autónoma del Estado de Morelos**

P r e s e n t e

Por medio de la presente le comunico que he leído la tesis:

**CONSTRUCCIÓN DE DISCURSOS CONTRAHEGEMÓNICOS EN LAS ARTES ESCÉNICAS: ACTOS
DE VER EN LA DANZA FOLKLÓRICA MEXICANA**

que presenta la alumna:

ANA LAURA DÍAZ LEYVA

Para obtener el grado de Maestra en Imagen, Arte, Cultura y Sociedad. Considero que dicha tesis reúne los requisitos necesarios para ser sustentada en el examen de grado por lo que doy mi **VOTO APROBATORIO** para que se proceda a la defensa de la misma.

Lo anterior con base en que Ana Laura Díaz Leyva vive a plenitud la danza folklórica, como practicante, como expresión de libertad de su cuerpo y de la comunidad. Ello, conjuntando con sus estudios de licenciatura en antropología, le permitió volver la danza su tema de tesis en la maestría de Arte, Cultura y Sociedad. Por lo anterior, su abordaje fue desde una mirada transdisciplinar. El trabajo de tesis de Díaz Leyva enriquece y complejiza las maneras en que vemos la llamada danza folklórica y los nuevos aportes estéticos y conceptuales. Laura teóricamente analiza la totalidad social en donde se ve el cuerpo, su expresividad y la búsqueda de hacer comunidad, ya que es el territorio en el que se inscribe el trabajo artístico.

Sin más por el momento me despido, quedando de usted para cualquier aclaración.

A T E N T A M E N T E
Por una humanidad culta

Dr. Victor Hugo Sánchez Reséndiz



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL
ESTADO DE MORELOS

Se expide el presente documento firmado electrónicamente de conformidad con el ACUERDO GENERAL PARA LA CONTINUIDAD DEL FUNCIONAMIENTO DE LA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL ESTADO DE MORELOS DURANTE LA EMERGENCIA SANITARIA PROVOCADA POR EL VIRUS SARS-COV2 (COVID-19) emitido el 27 de abril del 2020.

El presente documento cuenta con la firma electrónica UAEM del funcionario universitario competente, amparada por un certificado vigente a la fecha de su elaboración y es válido de conformidad con los LINEAMIENTOS EN MATERIA DE FIRMA ELECTRÓNICA PARA LA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE ESTADO DE MORELOS emitidos el 13 de noviembre del 2019 mediante circular No. 32.

Sello electrónico

VICTOR HUGO SANCHEZ RESENDIZ | Fecha:2023-10-28 06:12:50 | Firmante

WCUZEZi9eQxImpL9P5YMXQp4++JqGJ9eMvtCRd7urVKkoUonXzuf2lSosVSley6LPmWZSMhYxHtHOiHPYyfr5E4duQGbtD8+38UnPXRj7mDjXROvXBQSHXoYCKQfDQXdYk
WLBh31FmnNo9cqoEEalptM84tinGWdeOBhw60knpZzIbIIUhmVilbkijNzRjQvXuHwCdCTF1/tt42qkyB09ONoi5PpY8KLNzSZDRb+HyNJGdt3Pfn51VzIVt9ypdVoPCJv9mTvvWQ
O84V5rWI31Z46K2hCbXhEhoX1ZubEeuBbrGUU7zUyWDniaNnDa2kRFvRt20cpM2pB7Hj1XHpBA==

Puede verificar la autenticidad del documento en la siguiente dirección electrónica o
escaneando el código QR ingresando la siguiente clave:



[oWLPB9r2a](#)

<https://efirma.uaem.mx/noRepudio/lpnRlwY4JYAFAUeWcYbkqWjyuAfmBmRmc>



Cuernavaca, Morelos a 26 de octubre de 2023.

Dra. Laura Silvia Iñigo Dehud,

Coordinadora de la Maestría en Imagen, Arte, Cultura y Sociedad

Universidad Autónoma del Estado de Morelos

P r e s e n t e

Por medio de la presente le comunico que he leído la tesis:

**CONSTRUCCIÓN DE DISCURSOS CONTRAHEGEMÓNICOS EN LAS ARTES ESCÉNICAS: ACTOS
DE VER EN LA DANZA FOLKLÓRICA MEXICANA**

que presenta el (la) alumno (a):

ANA LAURA DÍAZ LEYVA

Para obtener el grado de Maestra en Imagen, Arte, Cultura y Sociedad. Considero que dicha tesis reúne los requisitos necesarios para ser sustentada en el examen de grado por lo que doy mi **VOTO APROBATORIO** para que se proceda a la defensa de la misma.

Lo anterior con base en:

Se trata de un trabajo bien estructurado y documentado. Los objetivos de la investigación son claros y se desglosan y desarrollan de manera adecuada a lo largo del texto. La estudiante hace una revisión muy completa del conocimiento acerca de la danza folklórica en México y la contextualiza muy claramente en el marco del papel del arte en la construcción del nacionalismo mexicano. Asimismo discute de manera pertinente el papel de los imaginarios en la configuración de la nación, tanto en sus orígenes como en el contexto actual caracterizado por una pérdida de legitimidad de la nación, en la que la pertenencia y la identidad se interiorizan de una manera distinta. Para dar cuenta del fenómeno que estudia, define y delimita, articula y contrasta de manera creativa conceptos como los de nacionalismo, identidad nacional, cultura popular, hegemonía y contra hegemonía, folklore. Este es uno de los ejemplos que da cuenta de cómo Ana Laura Díaz logra una construcción conceptual sólida, en la que articula de manera adecuada los diversos conceptos que le permiten analizar una realidad que ella conoce y de la que ha sido participe. En su caso la experiencia in-corporada anclada en este marco conceptual bien

articulado, le da a su trabajo de tesis una profundidad de análisis que hay que destacar. Todo lo anterior le permite construir su propia propuesta tanto para la creación como para la investigación de la danza folklórica mexicana

Sin más por el momento me despido, quedando de usted para cualquier aclaración.



ATENTAMENTE

Por una humanidad culta

Dra. Cristina Amescua Chávez

Profesora Investigadora Titular B CRIM UNAM